RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

4

APRILE

1954

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO-ROMA

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno III - Numero 4 - Aprile 1954

Sommario

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO - ROMA

Il peso della parola umana e le convenzioni drammatiche nel teatro di Shakespeare

> *Shakespears's* Excellence is not the Fiction of a Tale, but the Representation of Life; and his Reputation is therefore safe, till Human Nature shall be changed.
>
> *Samuel Johnson, LL. D.*

Il dramma moderno, quanto alla struttura e al linguaggio, si può calcolare che maturi le sue premesse, all'incirca, verso la fine del XVI secolo, e in Inghilterra. Il fatto più importante, per simile sostanziale mutamento nell'impostazione espressiva del dramma, si può dire consista nell'adottare convenzioni di natura, per allora, insospettata. Rispetto alle convenzioni del dramma classico, infatti, il dramma elisabettiano si mostrò notevolmente incline ad accoglierne di nuove, non importa quanto audaci e assurde esse potessero sembrare.

Nei teatri d'oggi, siamo abituati a considerare assai più libere, sciolte e plausibili le convenzioni di linguaggio inaugurate dagli elisabettiani, mentre le convenzioni della scena classica, in cui raramente ci imbattiamo, le poche volte che un dramma antico vien rappresentato nei teatri moderni, ovvero anche in mezzo alle rovine di quelli originali, vengono da noi avvertite in tutta la loro rigidità e pesantezza. Ma, a esaminar bene il problema, bisogna riconoscere che le convenzioni su cui poggia il linguaggio del teatro classico sono infinitamente più oneste, vorremmo dire - nel senso che si provano a far su noi una violenza più blanda - che non quelle cui ci ha abituato il teatro moderno.

Entro certi limiti, si potrebbe addirittura sostenere che la *purezza* delle strutture classiche, la loro più segreta *classicità*, in altre parole, consiste proprio in una *assenza* di convenzioni, tranne

quell'una, senza la quale non potrebbe darsi nemmeno la stessa poesia, la convenzione unica e irriducibile della *mimèsi*. Nel teatro classico, per quanto si riducano di portata e, in sostanza, si annullino tutte le altre convenzioni, non possiamo fare a meno di accettare quella che ci rende, più che partecipi, conniventi, con gli occhi dello spirito, d'una vicenda che noi accettiamo, come realmente accaduta, nei limiti di tempo in cui assistiamo alla rappresentazione. E proprio qui, le cosidette unità aristoteliche intervengono piuttosto a garantirci l'immunità *dalle* convenzioni - così dovette intenderle chi, per primo, si rese conto della loro legge e la volle formulare. La legge di quelle unità, infatti, per quanto possa apparire strano al pubblico d'oggi, è essenzialmente una legge *naturale*. Tra la convenzione che non ammette la consumazione di atti violenti sulla scena, ad esempio, ma accetta tutt'al più di farli riassumere dal messaggero, o dal coro, e quell'altra, invece, che si compiace di esibirli, nei particolari, di fronte agli occhi del pubblico - tra la convenzione, cioè, che fa accecare Edipo dietro la scena e quella che fa accecare Gloster (*King Lear*) bene in vista degli spettatori, è indubbio come la prima sia più *naturale*, e non solo perché più civile e discreta. Nella nostra esperienza quotidiana, infatti, ci è pur accaduto di *sentir raccontare* la morte del tiranno, la distruzione di una città della bomba atomica o anche le fasi dell'incoronazione d'una graziosissima sovrana; infinitamente più raro si è dato il caso che potessimo esserne *diretti* testimoni oculari.

Le convenzioni del dramma classico, per quella parte, mi sembra dunque che vengano naturalmente incontro, quasi per immedesimarvisi, a una legge di vita reale e quotidiana. Ma per quelle convenzioni, poi, che esigono l'unità di tempo e di luogo, la loro origine *naturale* sembra anche più evidente: esse mostrano, da parte del legislatore, o teorico, l'intenzione di violare il meno possibile almeno un minimo di credibilità da parte dello spettatore. Un'azione che segue la naturale cadenza dei casi giornalieri e che si adagia sul loro ritmo senza sovvertirne le misure, così come quella che si guardi dall'usar violenza alla ragione costringendola a spostarsi, con indiscreto arbitrio, idealmente, da un luogo all'altro, nel mentre che assiste al dramma, pur legandola, in realtà, e inesorabilmente, a un medesimo luogo, sarà senza dubbio un'azione più credibile, più facilmente accettabile da chi si propone di riviverla assistendovi da un seggio nella cavea.

Una prima rivoluzione operata dal dramma elisabettiano, per quel che si riferisce al suo linguaggio, fu dunque quella di immettere, sul tronco delle poche ed essenziali, nuove elaboratissime convenzioni. E, in sostanza, consistette nel far accettare al pubblico, per una tacita intesa, un nuovo, inusitato lessico. Alle platee elisabettiane, tuttavia, quelle convenzioni non apparvero così nuove come, a vedere ora in prospettiva una storia del linguaggio drammatico, sembrano nuove a noi. Quelle medesime convenzioni, infatti, avevano avuto modo di persuadere e attecchire attraverso il teatro medioevale.

Si tenga presente che nei meglio conservati fra i cicli drammatici di *miracle plays* si può assistere nientemeno che a tutta la storia dell'umanità, dal peccato di Adamo al Giudizio Universale, e che la generosità stessa della rappresentazione, per allora, non poteva non suonare, nei fatti, se non come un attacco a fondo, deciso a sommergere, una volta per tutte, le unità classiche. Nei fatti, tuttavia, ma non nelle intenzioni, perché la cultura anglosassone propria al medioevo, del teatro classico e delle sue leggi ignorava perfino l'esistenza. Il dramma medioevale, come si sa, ha una origine affatto indipendente dal dramma classico, e nasce da tutt'altre istanze, da una lenta ed elaborata incrostazione di motivi e di adattamenti tentata di sul rituale ecclesiastico. Quel che v'è di comune fra il dramma medioevale e quello classico è soltanto la primitiva natura religiosa di entrambi: ma, come saranno affatto diverse e addirittura contrastanti, e in diretta polemica tra di loro, le fedi religiose - al segno, addirittura, che l'una invaderà man mano, e interamente, il campo dell'altra - e i riti ad esse proprii, così saranno diverse le convenzioni di linguaggio del dramma cui il loro messaggio è affidato. Si può dire che la convenzione più temeraria, nel dramma classico, era stata quella di dar voce concreta, oltre che agli eroi, ai semidèi, se non agli dèi: ma ciò fu fatto, quando pure ci si risolse a farlo, con estrema discrezione. Il dramma medioevale andò molto oltre: non solo diede suono concreto di parole al Dio cristiano, unico e ineffabile, ma tollerò persino di dargli le parole di tutti i giorni, là dove il dramma classico, secondo una convenzione di linguaggio che dovette apparire più accettabile, s'imponeva, in quei casi, di levare il tono del discorso più alto che tutti. E' chiaro, tuttavia che, nelle convenzioni del linguaggio drammatico medioevale, a dettar quelle clausole, non fu irriverenza, ma solo

un concetto mutato della divinità: il figliuolo di Dio, e Dio Esso medesimo, s'era pur fatto uomo, nel frattempo, e aveva riprovate, sul suo labbro umano, parole umane, e queste parole erano state raccolte, e tramandate. Se, da una parte, quindi, si accettava la convenzione, audacissima, rispetto al dramma classico, di sovvertire le unità, e di persuadere, insieme a tentare il suolo con il suo proprio piede lo stesso Iddio cristiano, l'intima comunione con la sua dottrina suggeriva di ignorare affatto, dall'altra, la convenzione più delicata ed elusiva che riguardava il *tono*. La conquista d'un tono di discorso, modellato sulle clausole *naturali* fu forse la più importante, la sola veramente rivoluzionaria, del dramma medioevale. E quanto fosse rivoluzionaria la convenzione di prestar parole dimesse, e di tutti i giorni, al dettato drammatico, apparirà anche più chiaro se si pensa che, conclusasi, in Inghilterra, la fioritura dei *miracle plays*, il nuovo tipo di dramma che da quel primo prenderà le mosse, nel XV secolo, e cioè la *morality*, accoglierà fra i suoi personaggi addirittura delle astrazioni. Che si prestassero accenti, per così dire, *feriali* ai grandi personaggi della Bibbia, come a Noè e a sua moglie - visti, come ad esempio, nella rappresentazione di Chester, nelle proporzioni gustosamente realistiche d'un pettegolo e indispettito alterco - era già molto, ma che gli stessi accenti si attribuissero anche a personaggi come le Opere Buone, la Fede, la Carità, il Diritto, ecc. rappresentava una conquista anche più sottile. Nel dramma medioevale, in sostanza, si avverte come la partecipazione dell'uomo alla vita religiosa del proprio spirito, divenga così intensa da annullare ogni schermo fra lui e il propro destino. I personaggi drammatici medioevali hanno una intima comunione di spirito con la voce del proprio stesso peccato, con quella del proprio stesso desiderio di salvezza: mentre un distacco netto e talvolta quasi sdegnoso dalla stessa propria sorte segnata, un pudore verso l'esplorazione della propria stessa coscienza, una rassegnata accettazione dell'incomprensione degli dèi, quasi del loro distratto egoismo, caratterizza e, insieme, segna i limiti dei personaggi della scena classica. La parola di questi ultimi, quindi, è fatale che non sia sciolta, libera come quella di quei primi, è fatale che non possa esprimere tutta la complessa casistica che quei primi vengono scoprendo, nel rapporto fra loro stessi, la loro coscienza e Dio.

Il dramma medioevale, quindi, da una parte rigetta delle convenzioni *naturali*, ma svuotate di significato, e divenute esterne, pu-

ramente formali, si direbbe, come quelle delle unità aristoteliche, e dall'altra si studia di inventare e utilizzare quell'unica convenzione che soprattutto avrebbe potuto sottolineare la *naturalezza* della rappresentazione, e cioè quella che riguarda il dettato. Il dramma moderno, si direbbe, nasce nel momento in cui il poeta di teatro scopre il peso umano della parola, l'infinita varietà di accenti e di echi che quello può creare nel suo margine, contro l'aridità di sviluppi concessa invece alla parola montata di registro; nel momento in cui egli scopre, in breve, quanto sia più ricco di vita e risorse drammatiche il modulo della preghiera che non il modulo dell'inno.

Si obbietterà che i drammi medioevali sono scritti in versi — e tal volta in versi anche un tantino più lavorati di quanto non comportasse l'ingenuità, se non la rozzezza, dei motivi drammatici: è il caso, per esempio, dell'anonimo cosidetto « Master of Wakefield » — così come son scritti in versi i drammi classici. Ma un rapporto di similarità fra gli uni e gli altri non si può istituire: la somiglianza è puramente esterna. Nel medioevo — la nozione è risaputa — i versi vengon più spontanei che non la prosa. Quelli saran riservati all'arte popolare — nel XV secolo, in Inghilterra, per esempio alle ballate scozzesi e inglesi, e al teatro — quella, invece, alla letteratura cortigiana colta e intesa a uno smercio aristocratico: si pensi alle rigorose clausole ritmiche della *Morte Darthur* del Malory.

Oggi, il rapporto fra verso e prosa è affatto capovolto, e non c'è dubbio che questa circostanza si presti a far nascere qualche equivoco.

Come si sia inteso, tuttavia, il valore del rapporto che, nel medioevo, fu possibile istituire fra verso e prosa, occorre distinguere fra i versi del « Master of Wakefield » e i versi di Shakespeare. La conquista d'un dettato drammatico, nel teatro inglese, fu lenta e laboriosa e si può dire che il problema risolto, poniamo, in *Macbeth*, fosse stato, nella *Secunda Pastorum*, soltanto impostato. Le ricerche dei drammaturghi del XVI secolo, infatti, al fine di far proprio un mezzo espressivo meglio acconcio a dar vita ai nuovi miti — i miti dell'uomo moderno, deluso non più per l'abbandono o l'indifferenza d'un dio, ma per il proprio stesso grandioso fallimento — sono volte, com'è naturale, a una sempre maggiore semplificazione delle leggi prosodiche e metriche. Il disegno stanzaico della *Secunda Pastorum*, infatti, è assai più elaborato che non lo schema metrico di *Everyman;* questo è più legato che non quello della *Spanish Tragedy*. Lo stesso

Shakespeare, che all'inizio della sua carriera indugia compiaciuto in ricerche formali, e tenta piegare i metri a particolari effetti — come, ad esempio, in *Richard III* e in *Romeo and Juliet* — andrà sempre più semplificando il suo strumento fino al segno che il passaggio dal verso alla prosa, ancor tuttavia avvertibile fino a *Henry IV*, vorrà restar quasi affatto inosservato, anche per orecchie sensibili, in *Antony and Cleopatra.*

Studi o anche soltanto esposizioni della problemistica connessa con la metrica shakespeariana, ne sono stati fatti parecchi, e taluni eccellenti, — come quello di D.L. Chambers sul metro di *Macbeth* (*Princeton*, 1903) o quello, più generale, di M. A. Bayfield (Cambridge 1920) — né qui è il caso di riportarne le conclusioni, se non per un punto, che andrebbe meglio chiarito: Shakespeare, in sostanza, non abbandona progressivamente il verso, per un impiego sempre più estensivo della prosa, perché pensi che quest'ultima si presti, si pieghi e s'adatti meglio, rotto ogni possibile freno, a dire dei moti più segreti ed elusivi dell'animo: egli abbandonava volentieri il verso e accetta, potremmo quasi dire, a scandirlo, la prosa, perché finisce col sentire come, fra i due, non vi sia alcuna sostanziale differenza, o, per lo meno come questa differenza sia soltanto esterna e superficiale. Le scene falstaffiane della prima e della seconda parte di *Enrico IV*, per esempio, sono scritte, com'è noto, in prosa: Falstaff non pronuncia versi se non per citarli o parodiarli. Le scene a corte, invece, e quelle al campo dei Percy, sono scritte in versi: Re Enrico e Hotspur, infatti, tollererebbero di parlare in prosa soltanto per leggere, mettiamo, un documento o una lettera (per esempio, in 1 *HIV*, II, iii). Ma un personaggio come il Principe di Galles, che prende parte sia alle scene falstaffiane che a quelle di corte, adotta il partito di esprimersi in prosa nelle prime e in versi nelle seconde. E addirittura, in una scena che ha luogo a corte (come 1 *HIV*, I, i), il principe parla in prosa finché Falstaff è presente, e non appena questi, uscendo, s'è chiuso la porta alle spalle, riprende subito a parlare i n versi. Uno studio del dettato stilistico di *Enrico IV* porterebbe alla conclusione che, con l'alternanza di prosa e verso, Shakespeare non abbia per nulla voluto impostare una dialettica di piani poetici, ma soltanto cogliere appena una nota distinta nell'eco delle voci. Il verso e la prosa, in sostanza, son trattati come due tonalità di colore, due alternanze di ritmo, non come due alternative

di registro o di altezza. Chi scrive si è reso conto del valore puramente convenzionale di quell'alternanza, al momento di ridurre tutto il dramma in prosa italiana, per una versione.

In Shakespeare, dunque, non solo si semplificano sempre più gli schemi metrici fino ad accogliere la stessa prosa come un elemento di quei medesimi, ma si tende a ridurre — questo è il punto più importante della questione — la stessa struttura prosodica dei versi a un dettato sempre più piano, sempre più sciolto, sempre più semplificato e infine, naturale, fino a risolverli, per l'appunto, in una sorta di prosa, una prosa misurata, una prosa essenziale, che risponde a delle sue leggi, ma che esemplifica queste sul ritmo stesso della voce umana, soprattutto della voce propria a determinati stati emotivi. Donde, specie negli ultimi drammi, il numero sempre crescente di versi irregolari.

Ma, per arrivare a un tale sfruttamento intensivo del verso — di quel verso proprio alle libere strutture drammatiche medioevali che avevano scoperto, secondo si è notato, il peso umano della parola — per poter padroneggiare, infine, uno strumento come quello e fargli esprimere in modo tanto rigoroso la più complessa, si crede, fra le esperienze d'un poeta moderno, era necessario, come si è detto, un lento lavorìo di ricerca.

Shakespeare, com'è noto, sull'esempio dei suoi contemporanei e dei suoi predecessori, adottò per suo schema prosodico fondamentale il *blank verse*, una pentapodìa giambica non legata ad alcun disegno di rime: in sostanza un decasillabo sciolto. La storia di questo *blank verse* è nota: affacciatosi nella traduzione inglese del II° e del IV° libro dell'*Eneide* di Henry Howard, Conte di Surrey, (pubblicato nel 1557), esso fu udito sulle scene di un teatro, per la prima volta, nel nel 1562, alle Inns of Court, in occasione della rappresentazione del *Gordobuc*, una tragedia — la prima in Inghilterra — chiaramente ispirata a Seneca, della quale tre atti furono scritti da Thomas Norton e due da Thomas Sackville.

L'esempio di *Gorboduc*, tuttavia, non fu seguito: il *Cambyses* (1569), attribuito a Thomas Preston, il *Damon and Pythias* (1564) di Richard Edwards, ad esempio, così come i drammi del Lyly — scritti all'ingrosso fra l'80 e il '90 — ignorano il *blank verse*: quei primi son scritti in distici rimati, richiesti quasi dalla loro stessa natura di spettacoli polari, questi ultimi esigono la prosa, suggerita dal pubblico scelto dei teatri di corte per cui furon composti.

Non è senza motivo che la ricomparsa del *blank verse*, sulle scene elisabettiane, concida con il prorompente affermarsi dei primi autentici genii drammatici inglesi, con il Kyd, con il Marlowe e con l'anonimo autore dell'*Arden of Feversham*. Quest'ultimo dramma è del 1586 all'incirca, il primo *Tamburlaine* del Marlowe è dell'anno seguente e l'anno appresso, ancora, vede la prima rappresentazione della *Spanish Tragedy* del Kyd. Il *blank verse* è uscito di minorità e, superate le secche e meccaniche misure adottate dal *Gorboduc*, vien spiegando una sua scioltezza, naturalezza e varietà di ritmi che certo non si sarebbero prevedute dalle prime prove del Conte di Surrey. Si prenda ad esempio, questo luogo da *Gorboduc*:

> The mighty gods forbid that ever I
> Should once conceive such mischief in my heart.
> Although my brother has bereft my realm,
> And bear, perhaps, to me an hateful mind,
> Shall I revenge it with his death therefore?
> Or shall I so destroy my father's life
> That gave me life? The gods forbid I say.
> Cease you to speak so any more to me.
> Ne you, my friend, with answer once repeat
> So foul a tale. In silence let it die.
>
> (II, i, 170-79)

e si confronti con questo, invece, dell'anonimo *Arden*:

> My golden time was when I had no gold;
> Though then I wanted, yet I slept secure;
> My daily toil begat me night's repose,
> My night's repose made daylight fresh to me.
> But since I climb'd the top bough of the tree
> And sought to build my nest among the clouds,
> Each gentle stary gale doth shake my bed,
> And makes me dread my downfall to the earth.
>
> (III, v, 11-18)

Si vedrà facilmente come, pur se entrambi non riescano a rompere quel giuoco di coincidenze che sovrappone il periodo logico al periodo prosodico, il dettato di *Arden* sia molto più sciolto e piano che non quello di *Gorboduc*: si vorrà notare che il progresso su costoro segnato dal Marlowe, se sarà determinante sul piano della sonorità del verso — lasciando stare, come irrilevante, per l'indagine odierna, il suo contenuto emotivo — che anzi attingerà a una così

studiata orchestrazione di suoni da fissare uno *standard* mai più superato, non sarà altrettanto determinante, tuttavia, sul piano d'una apertura delle clausole prosodiche per consentire al periodo di snodarsi più liberamente conforme alla legge del suo divenire dialettico, che in Marlowe è bene e spesso impedito, si direbbe, quasi dal suo stesso compiacimento verbale e strofico. Valga questo esempio dal primo *Tamburlaine*:

The chiefest God, first mover of that sphere
Enchas'd with thousands ever shining lamp,
Will sooner burn the glorious frame of heaven
That it should so conspire my overthrow.
But, villain, thou that wishest this to me,
Fall prostrate on the low disdainful earth,
And be the footstool of great Tamburlaine,
That I may rise into my royal throne.
(IV, ii, 8-15)

Un equilibrio o compromesso fra le misure prosodiche e quelle logiche, il Marlowe saprà raggiungerlo solo più tardi, quando si servirà di quelle, per l'appunto, soltanto per dar maggior rilievo a queste, e queste, in definitiva, avranno facoltà pur d'interrobpere il verso a mezzo, come nel finale di *Edward II*:

Base Fortune, now I see, that in my wheel
There is a point, to which when men aspire,
They tumble headlong down: that point I touch'd,
And seeing there was no place to mount up higher,
Why should I grieve at my declining fall?
Farewell, fair queen; weep not for Mortimer,
That scorns the world and as a traveller,
Goes to discover countries yet unknwon.
(V, vi, 59-66)

Edward II fu iscritto allo Stanioner's Register, per la stampa, il 6 luglio 1953, appena poco più che un mese dopo che il Marlowe era stato assassinato.

Volgeva, cioè, quel giro di mesi, tra il '92 e il '93, in cui Shakespeare, secondo ci è dato ora ricostruire, andava componendo *Richard III*, *Titus Andronicus* e, forse, *Love's Labour's Lost.* Nessuno di questi drammi, e il *Titus* meno degli altri, può sostenere il confronto, quanto al dettato, con la cattivante melodia che tutta pervade la pur rozza struttura drammatica di *Edward II.* Shakespeare, per allora, sembrava posseduto dall'interesse esclusivo di fare andar di

pari passo le ricerche stilistiche e psicologiche (*Love's Labour's Lost*) con i proprii impegni verso gli attori che richiedevano gagliarde parti o tirate in cui figurare (*Richard III*), e con il pubblico che richiedeva, dopo il folgorante successo della *Spanich Tragedy*, il barbaro e spietato dispiegamento di sanguinosi orrori (*Titus*). Lo Shakespeare sperimentale di questi anni, pertanto, appare meno preoccupato del proprio strumento espressivo di quanto non appaia deciso, insieme, a bruciare le tappe del successo e impadronirsi del mestiere. Tolte rare eccezioni, i suoi versi, a quell'epoca, sono più sordi e zoppi che non quelli del Marlowe, e nel riprendere le ricerche stilistiche di questi, Shakespeare vorrà essere assai meno originale e innovatore. Il suo *blank verse*, si può dire, non offre esempii ragguardevoli prima di *Richard II*, che fu composto circa tre anni dopo la morte del Marlowe, fra il '95 e il '96.

E del resto, l'influsso marloviano, in quel dramma, è evidente, a cominciare dallo stesso argomento e dal modo con cui è visto e trattato. Al *blank verse* shakespeariano di *Richard II* manca forse la sostenutezza, la virilità, si direbbe — pur in una fase, se altre mai slombata della parabola marloviana — che caratterizzano *Edward II*. In luogo di quelle, vengono accentuate le ricerche puramente melodiche. Il *blank verse*, in sostanza, prende ad acquistare coscienza di sè, delle proprie possibilità, soltanto in *Richard II*, ma sembra ancor legato a una, seppur suadentissima, linea oratoria:

> Dear earth, I do salute thee with my hand,
> Though rebels wound thee with their horses' hoofs.
> As a long-parted mother with her child
> Plays fondly with her tears and smiles in meeting,
> So weeping-smiling greet I thee my earth,
> And do thee favours with my royal hands.
> Feed not thy sovereign's foe, my gentle earth,
> Nor with thy sweets comfort his ravenous sense;
> But let thy spiders, that suck up thy venom,
> And heavy-gaited toads, lie in their way,
> Doing annoyance to the treacherous feet
> Which with usurping steps do trample thee;
> Yield stinging nettles to mine enemies;
> And when they from thy bosom pluck a flower,
> Guard it, I pray thee, with a lurking adder,
> Whose double tongue may with a mortal touch
> Throw death upon thy sovereign's enemies.
>
> (III, ii, 6-22)

In quello stesso volger di stagioni, del resto, Shakespeare verrà componendo anche il *Midsummer Night's Dream* e *Romeo and Juliet*, ed è chiaro che l'impostazione prevalentemente melodica del suo *blank verse* troverà, in questa insistita fase lirica, ampio campo d'esser sfruttata. Da una certa qual rigidezza di questo schema melodico, d'altronde, Shakespeare sembrerà riscattarsi l'anno appresso, con *The Merchant of Venice*: non solo, in questa commedia si assiste, forse per la prima volta, in Shakespeare, a un impiego del *blank verse* indipendente affatto da quello proprio ai suoi predecessori, e si coglie un timbro nuovo, personalissimo, di voce, ma soprattutto si attua la piena flessibilità della misura, tanto che questa non appar quasi più tale. Si noti come lo schema consueto del *blank verse* appaia addirittura, più che superato, snaturato in un passo come il seguente:

> The moon shines bright: in such a night as this,
> When the sweet wind did gently kiss the trees,
> And they did make no noise, in sucht a night
> Troilus methinks mounted the Troyan walls,
> And sigh'd his soul toward the Grecian tents,
> Where Cressid lay that night.
>
> (V, i, 1-6)

La legge del ritmo, a questo punto, diviene interna al motivo poetico e non più sovrapposta ad esso, come era accaduto per larga parte ancora di *Richard II* e soprattutto di *Romeo and Juliet*. E' interessante notare, d'altro canto, che questo determinante progresso verso un dettato appena appena discosto dalla prosa coincide con il possesso d'una melodia più piena e robusta. E' la necessaria premessa, da un lato per la coincisa essenziale dialettica del verso in *Julius Caesar* e in *Hamlet*, dall'altro per l'intensità emotiva del canto in *As You Like It* e *Twelfh Night*. Si vedano questi esempii:

> He had a fever when he was in Spain,
> And when the fit wos on him I did mark
> How he did shake. 'Tis true, this god did shake.
> His coward lips did from their colour fly,
> And that same eye, whose bend doth awe the world,
> Did lose his lustre. I did hear him groan.
> Ay, and that tongue of his, that bade the Romans
> Mark him, and write his speeches in their books,
> Alas! it cried 'Give me some drink, Titinius'
> As a sick girl.
>
> (*Julius Caesar*, I, ii, 119-28)

How weary, stale, flat, and unprofitable,
Seem to me all the uses of this world!
Fie on't! Ah, fie! 'tis an unweeded garden,
That grows to seed; things rank and gross in nature
Possess it merely. That it should come to this!
But two months dead! Nay, not so much, not two.
So excellent a king that was to this
Hyperion to a satyr; so loving to my mother,
That he might not beteem the winds of heaven
Visit her face too roughly. Heaven and earth!
Must I remember? Why, she would hang on him
As if increase of appetite had grown
By what it fed on; and yet, within a month —
Let me not think on't.

(*Hamlet*, I, ii. 133-46)

A fool, a fool! I met a fool i' th' forest,
A motley fool. A miserable world!
As I do live by food, I met a fool,
Who laid him down and bask'd him in the sun.
And rail'd on Lady Fortune in good terms,
In good set terms and yet a motley fool.
'Good morrow, fool' quoth I; 'No, sir,' quoth he
'Call me not fool till heaven hath sent me fortune.'
And then he drew a dial from his poke,
And, looking on it with lack-lustre eye,
Says very wisely 'It is ten o' clock;
Thus we may see' quoth he 'how the world wags;
'Tis but an hour ago since it was nine;
And after one hour more 'twill be eleven;
And so, from hour to hour, we ripe and ripe,
And then, from hour to hour, we rot and rot;
And thereby hangs a tale'.

(*As You Like It*, II, vii, 12-28)

Si confrontino queste tre citazioni con quelle, più sopra, da *Richard II*, dal Marlowe e da *Arden*, e si potrà toccar con mano, chiaramente, quel che ha saputo trarre Shakespeare, in men che un decennio di ricerche e d'esperimenti, dal *blank verse*. Che se poi ci si spinge indietro fino a *Gorboduc*, le conquiste del poeta si rivelano anche più illuminanti. I tre esempii riportati di sopra stanno, si direbbe a un pelo dalla prosa, e se fossero scritti come prosa, si direbbe che stanno a un pelo dal verso: *As You Like It*, di fatto, e *Hamlet* contano una larga percentuale di passi in prosa, e, seppure in minor proporzione, ne conta anche *Julius Caesar*. Ed è appunto in quegli anni, alla svolta del secolo, che Shakespeare riesce a intuire e co-

gliere la musica umana del *blank verse*, quella che, certamente, il Marlowe, seppure aveva sospettata in taluni scorci del quint'atto di *Edward II*, o nell'apocalittico finale del *Dr. Faustus*, non aveva mai saputa sorprendere e afferrare in pieno. Sarebbe inutile riportare, dallo Shakespeare maturo, altri esempii: l'impressione della sua totale padronanza d'uno strumento come il *blank verse* risulterebbe, senza dubbio, sempre meglio confermata, ma quella che testimoniano i drammi da cui, sopra, si è data esemplificazione, è sufficientemente indicativa. Si può dire, insomma, che preoccupazione costante del poeta prima d'attingere al pieno possesso della sua maturità, fu quella di violentare il *blank verse*, di mortificare, dopo averla sfruttata fino in fondo e quindi gettata via, come un arnese inservibile, la sua musica convenzionale, — a quella, seppur con mirabili, prestigiosi risultati s'era dedicato il Marlowe — per far luogo, invece, e celebrare la sua musica più intima e soprattutto *naturale*.

Da quella, fra le convenzioni del dramma elisabettiano, che appariva più docile, Shakespeare seppe trarre, quindi, il massimo rendimento nel senso d'un rapporto sempre più approfondito con il suo pubblico: un rapporto, si badi, che ancora non è saputo venir meno, là dove il Marlowe, a pochi mesi dalla morte, dovette tradire le difficoltà di riallacciarlo.

La possibilità che ha Shakespeare e, soprattutto, il polso del suo dialogo, di essere adattato, senza sforzo, alla colonna sonora del film, in pieno XX secolo, sono dovute unicamente all'aver egli saputo liberare il verso da ogni stilema letterario e dall'averlo inteso come una misura intima del pensiero e dell'emozione: si dirà che questa è caratteristica, appunto, dei veri poeti, e che sarebbe stato più breve e spedito ravvisare nell'attuale successo cinematografico di Shakespeare soltanto una riprova della sua facoltà poetica: e, in verità, ci si sarebbe limitati a ribadire un tale convinzione, se non che essa poteva apparire generica fino ad essere equivoca. La prima spiegazione che si affaccia alla mente di chi si ponga il problema della docilità con cui il dialogo di Shakespeare s'adatta al cinema, e soprattutto della franca comprensione da parte del pubblico cui s'accompagnano le presentazioni di film che seguano fedelmente il testo, è fatalmente quella che cerca di vedere come una affinità o al massimo un parallelismo, fra la struttura del dramma elisabettiano e quella propria al racconto cinematografico. E, infatti, si è sentito dire come le leggi che regolano la stesura d'uno *screen-play*, d'una sceneg-

giatura cinematografica, siano singolarmente affini a quelle applicate dai drammaturghi elisabettiani: e che, in sostanza, le une e le altre si giovano essenzialmente d'una massima libertà ed articolabilità della vicenda cui nessuna programmatica rigidezza formale e preconcetta saprebbe far da freno. In sostanza, si è creduto che la libertà di cui si avvale ora il linguaggio cinematografico non sia se non un portato ultimo — di cui la struttura articolata del dramma elisabettiano sarebbe stata una essenziale premessa — dell'abolizione delle unità cosidette aristoteliche nel teatro moderno.

A me sembra, invece, che la sola convenzione di linguaggio che il dramma elisabettiano e il cinematografo possono avere in comune sia nell'accento, posto e sottolineato in entrambi, del peso umano della parola. Per altri rispetti, le convenzioni mi sembrano parecchio disparate. L'errore denunciato più sopra, d'altro canto, ho l'impressione che provenga dal fatto che, in genere, quando si pensa a Shakespeare, lo si associa alle correnti *productions* dei teatri d'oggi. E non si pone mente alla circostanza che proprio quelle *productions*, e soltanto quelle, sono la premessa, inconsciamente accettata, per le riduzioni cinematografiche. La sovrapposizione e confusione fra di loro, addirittura, di diverse e disparate convenzioni di linguaggio drammatico, mi sembra che cominci di lì, dal tipo corrente di messinscena shakespeariana che si pratica oggi nei teatri. E' noto a tutti, del resto, come questa costituisca un completo arbitrio, e come si identifichi, soprattutto, nel persistere d'un vezzo ottocentesco. Potrà sembrare un paradosso, ma i tentativi che son stati fatti di rappresentare Shakespeare in abiti moderni — o, comunque, rivestendo i suoi personaggi secondo una moda sfasata rispetto a quella prevista dalle date dell'azione — furono tutti, anche se inintenzionalmente, dei tentativi di professare un maggior rispetto per le convenzioni elisabettiane, e cioè in una direzione più archeologica e filologica che non innovatrice, per stuzzicare — come pure si poté credere — dei successi di scandalo. Tutti sanno che gli attori elisabettiani recitavano senza scene e senza veri e proprii costumi, alla luce del giorno, circondati, per tre lati almeno del palcoscenico, dagli spettatori. Il cinema, al momento di rivestire di immagini — e spesso con tanto sagace misura e con gusto prudente — la parola umana del poeta, si ispira pur sempre alle messinscene teatrali come han finito per imporsi nel XIX secolo e in questo. Soltanto che, prendendo alla lettera, com'è nelle sue possibilità, le convenzioni scenografiche e del

costume, riesce a snaturarle fino, quasi a sopprimerle. Se, per esempio, in un dramma d'ambiente romano, il *producer* teatrale moderno sovrappone, arbitrariamente, alle convenzioni elisabettiane, nuove convenzioni che prevedono addirittura una ricostruzione archeologicamente fedele, sulla scena, di determinate località, e costumi rigorosamente modellati sui documenti della statuaria, il regista cinematografico aggiungerà a questo un arbitrio maggiore, ma uno tanto grande che non è più neppur tale; il regista cinematografico, cioè, tenterà addirittura di dare una consistenza concreta di *cosa vera*, di *realtà documentata dalla fotografia*, a quel che il regista teatrale aveva appena suggerito e si sostituirà in questo, all'immaginazione degli spettatori elisabettiani in modo non più parziale, come avveniva per il moderno *producer* di teatro, ma in modo affatto *totale*, denunciando, in altre parole, la completa torpidità fantastica del suo pubblico.

Dice Shakespeare, per bocca del primo coro, in *Enrico V* (e sia concesso, in questa occasione, di tradur citando, perché la questione è più nella sostanza che nella forma):

> ...O miei signori, vogliate scusare le menti ottuse e volgari che hanno osato portare un argomento così vasto su un palcoscenico così indegno: come potrebbe, infatti, questo spazio contenere in sé gli immensi campi di Francia e anche soltanto gli elmi che spaventarono l'aria di Agincourt? Vogliateci perdonare: come lo scarabocchio di qualche cifra rappresenta, pur in un piccolo spazio, un milione, così concedete che noi — semplici zeri in questo gran numero — diamo sfogo alle forze della nostra fantasia. Fate conto che dianzi a voi siano due monarchie potenti e che un pericoloso stretto divida le loro fronti, alte sul mare. Riempite le nostre lacune con il vostro pensiero, e trasformate ogni voce d'uomo in mille, creando così un potente esercito, e se si parlerà di cavalli, fate conto di vederli stampare gli zoccoli sul molle terreno che ne riceve le impronte. Il vostro pensiero, infatti, è chiamato ora a fornire ricche vesti ai nostri re ed a trasportarli qua e là, saltando intieri periodi di tempo e riassumendo gli avvenimenti di lunghi anni in un volgere appena di clessidra.
>
> (8-31)

A sentire lo stesso poeta, quindi, su tutta la questione, in un luogo dov'egli, senza dubbio, si mostra estremamente esplicito, sembrerebbe che gli arbitrii del teatro, e poi del cinema, rasentino davvero l'irriverenza. Tutto il suo orgoglio di poeta di teatro è lì, in quel sentirsi un « semplice zero » in un « gran numero », e cioè nelle sue

facoltà di mago, che crea tutto un mondo fantastico aggiungendo gli uni agli altri i piccoli sgorbi delle cifre, i modesti simboli della parola. Se Shakespeare avesse visto *Enrico V* al cinematografo — e qui bisogna riconoscere, a onor del vero, che l'Olivier, nella prima parte almeno, s'era lasciato guidare da una discrezione e da un rispetto di cui, certamente, i normali *producers* teatrali non sanno dar prova — se Shakespeare si fosse potuto godere le mirabili sequenze in *technicolor* della battaglia d'Agincourt, sarebbe rimasto senza dubbio, più che compreso d'ammirazione, addirittura sbalordito per la « ingenuity » di Sir Laurence, ma non avrebbe saputo fare a meno di osservare che le platee del '900, ahimè, mancano di fantasia.

Il cinema dunque, assai più che non il teatro, con maggior libertà e con maggior ricchezza di particolari può *illustrare* Shakespeare, e cioè sovrapporre ai già secolari arbitrii teatrali, nuove convenzioni, nuovi arbitrii. E, se continuerà a farlo in modo sensato e misurato, come lo ha fatto fin qui, non c'è dubbio che la diffusione e comprensione dell'opera shakespeariana saprà esserne avvantaggiata. Ma io credo che i successi incontrati in tutto il mondo, in questo dopoguerra ,dalle interpretazioni cinematografiche di Shakespeare che si mantennero fedeli alla lettera del testo, siano dovuti assai meno allo splendore delle scenografie e dei costumi o alle apparenti affinità della struttura teatrale elisabettiana con le convenzioni del linguaggio cinematografico, che non all'aver riconosciuto, lo spettatore, il peso e il suono umano della parola poeticamente atteggiata. E' soltanto lì, su quel suono umano, secondo me, che il cinematografo potrà sempre puntare con fiducia, se vorrà continuare nel suo augurale corteggiamento di Shakespeare.

Gabriele Baldini

La versione del "Giulio Cesare"

James E. Phillips, che ha una cattedra di studii inglesi all'Università di California, è uno studioso di Shakespeare ed ha un'esperienza come consulente di film didattici ispirati dal patrimonio shakespeariano.

L'esortazione di Amleto ai comici — « ...Recitate, vi prego, quelle parole come io le dissi a voi... » — è stata troppo spesso trascurata da quegli attori e registi che negli ultimi tempi hanno evocato la parola Shakespeare. I registi cinematografici, sopratutto, sono apparsi inclini ad ignorare quel monito.

Solo nell'« Enrico V » il disegno e lo spirito del testo originale sono stati oggetto di una trasposizione fedele: e il risultato suscita tuttora un'unanime ammirazione. Il più delle volte si è teso ad andar oltre l'esortazione di Amleto, invece di comprenderla e di attenervisi. Nel « Sogno di una notte di mezza estate » e in « Giulietta e Romeo » la parola del poeta è stata forzata in un disegno freudiano; nel « Macbeth » si è sostituita largamente ad essa l'idea personale che il regista aveva della tragedia. (1) Quegli sforzi per riscrivere Shakespeare sono stati oggetto di riprovazione da parte della critica, che vi ha rilevato una mancanza di fede nel senso tragico del poeta: senso che dopo tre secoli di storia del teatro si dimostra invece superbamente vivo.

Ora, la verità di quel giudizio della critica e del monito di Amleto, per cui Shakespeare va lasciato parlare con la propria voce sulla scena come sullo schermo, è stata dimostrata, quanto al cinema, dal « Giulio Cesare ». La visione di tale film e l'esame della sceneggiatura rivelano una fedeltà a Shakespeare, nell'adattamento e della realizzazione cinematografica, che avrebbe soddisfatto fin anche l'ipercritico Amleto. Nonostante la diversità del mezzo di espressione, il « Giulio Cesare » di Shakespeare rimane sostanzialmente sé stesso. Aderendo intimamente al testo originale e agli assunti di Shakespeare, il film riproduce fedelmente i valori che hanno fatto di

(1) L'autore allude, rispettivamente, ai film di Max Reinhardt (1935), George Cukor (1936), Laurence Olivier (1948), Orson Welles (1950). (n.d.t.).

quella sua tragedia una delle più durevoli e popolari. E d'altra parte, per la sua stessa fedeltà, il film conserva le debolezze generalmente riconosciute in quel lavoro, che è del periodo shakespeariano di mezzo.

Diciamo subito che per la versione cinematografica sono stati operati dei tagli nel testo originale: essi però non sono tali, in alcun caso, da pregiudicare la struttura drammatica nè lo spirito. Anzi, si può dire che quei tagli seguano in sostanza il criterio di riduzione indicato da Shakespeare stesso quando adattò la versione originale dell'« Amleto », che durava quattro ore, alle esigenze del palcoscenico, facendone uno spettacolo di circa due ore. Shakespeare, a quanto pare, non esitò a tagliare, o ad autorizzare che fossero tagliate, parti di dialogo che non si riferiscono direttamente all'azione, personaggi minori che non partecipano alla vicenda centrale, e brani che potessero risultare offensivi per le idee politiche e la morale dominanti nel suo tempo. E con tutto questo, le linee fondamentali della trama, i personaggi determinanti, la tematica, il carattere e lo spirito, rimangono identici, nell'edizione letteraria e in quella teatrale.

Gli stessi principi si può dire siano stati seguiti nella versione cinematografica del « Giulio Cesare ». La maggioranza dei tagli è stata fatta in parti di dialogo i cui motivi ed obiettivi rimangono impregiudicati.

Ad esempio, il fatto che dal racconto di Casca, di come Cesare avesse respinto l'offerta della corona, sia stato tagliato un brano di dettaglio (come Cesare, cioè, avesse offerto simbolicamente la propria gola perché gliela tagliassero) non diminuisce la vividità del racconto stesso nè la caratterizzazione del personaggio: a qual punto arrivasse la demagogia di Cesare era stato sottolineato più volte nella parte precedente. Si potrebbe obiettare al taglio della stoica risposta di Bruto al messaggero che gli porta la notizia, non nuova per lui, della morte della moglie: « Ebbene addio, Porzia ». Ma la forza di Bruto, che si manifesta in quella risposta, era già stata messa in evidenza quando egli, al termine del suo urto con Cassio, aveva detto a quest'ultimo della morte di Porzia.

La stessa fedeltà al disegno drammatico di Shakespeare, nelle sue grandi linee, è stata conservata là dove sono state tagliate intere scene. Per quanto la scena di Porzia con Lucio e l'indovino cieco, poco prima dell'assassinio, possa contribuire ad esprimere l'acuta ansietà della donna, essa ha ben poco rilievo nel dramma centrale e ai fini del problema fondamentale, e tocca tanto meno i protagonisti. La sua eliminazione nel film, quindi, non snatura in quel punto la sostanza del dramma.

Il taglio della scena del poeta Cinna, piuttosto, sembra privarci di uno dei momenti drammaticamente più alti. Ed è vero, almeno sotto un certo aspetto. Eppure, la funzione drammatica che è affidata a quell'episodio nella tragedia non è smarrita nel film nonostante il taglio di esso. Trovandosi di fronte alle limitazioni materiali del palcoscenico da lui tante volte lamentate, Shakespeare tese ad esprimere con la massima drammaticità la folle violenza della piazza concentrando l'attenzione su un episodio, quello dell'innocente intellettuale sul quale si sfoga il furore del popolaccio scatenato dall'orazione di Antonio. Ora, il mezzo cinematografico consente figurazioni di ben altra forza, di ben altro respiro: quelle che Shakespeare, sopratutto nell'« Enrico V », aveva tanto sognato. E quando Antonio gioca sugli im-

pulsi della folla con la sua orazione funebre, la macchina da presa coglie e sviluppa la reazione torva e violenta della massa con una potenza negata al palcoscenico. Donde l'inutilità della scena di Cinna, in quanto indicativa di quello, che Shakespeare voleva esprimere in tale momento.

Nel loro adattamento allo schermo del testo originale di Shakespeare, John Houseman e Joseph L. Mankiewicz hanno conservato le linee, i personaggi, i temi, fondamentali nella vicenda. Se è a Shakespeare, quindi, che va attribuito molto del valore del dramma cinematografico, su di lui ricadono, d'altra parte, le responsabilità di alcuni difetti originari della tragedia.

I valori di essa, che si avvertono anche nel film, sono molteplici e troppo noti per sottolinearli ancora, in questa sede. Ciò che è più importante rilevare è che la sceneggiatura del film ha conservato non soltanto i temi politici bensì anche i valori drammatici, dell'originale. Oltre ad essere fedele ad essi, anzi, il film ne ha aumentato la potenza, grazie alla mobilità della macchina da presa, dalla panoramica d'ampio respiro alla concentrazione dei primi piani. Basti considerare il passaggio dell'obiettivo dall'uno all'altro di taluni volti della folla, quando essa acclama Bruto prima e poi Antonio, per cui appare tanto più in evidenza la incostanza del « mostro dalle innumeri teste », come Shakespeare lo figura drammaticamente in quel momento.

Però — ripetiamo — come sono stati conservati i valori della tragedia, così ritroviamo nel film i difetti originari di essa. Primo tra questi, la elaborata e generalmente statica introduzione, lo sforzo nell'informare subito il pubblico della situazione e delle posizioni dei personaggi del conflitto imminente. Mentre nelle sue ultime tragedie — « Otello », « Macbeth », e sopratutto « Re Lear » — Shakespeare era giunto ad impadronirsi di tale problema tecnico, risolvendo con una maestria ancor oggi invidiabile, e a differenza di ciò che seppe fare in un lavoro pur giovanile come « Giulietta e Romeo » dove tutto il necessario è spiegato nelle prime tre scene, nel « Giulio Cesare » il problema centrale appare chiaro soltanto alla fine di un primo atto piuttosto verboso. Ne deriva che il film ha un inizio necessariamente lento.

L'esser stati fedeli all'originale ha creato un altro problema, anch'esso derivato dalla tragedia stessa. Qual'è, in ultima analisi, il personaggio centrale? Shakespeare — forse perché il nome di Cesare aveva maggior richiamo nell'Inghilterra elisabettiana — confuse le idee intitolando la tragedia « Julius Caesar ». Ma è chiaro che Cesare, un uomo sordo, superstizioso, epilettico, fatuo, che viene ucciso prima della metà della tragedia stessa, non è stato il centro dell'interesse drammatico di Shakespeare. I critici hanno sempre considerato Bruto come il tragico eroe: ma, il realistico Cassio e l'ambizioso Antonio hanno altrettanta importanza agli occhi di Shakespeare. Va considerato, però, il carattere, la forza di suggestione dei singoli interpreti del film: se a un certo punto, ad esempio, Cassio sembra sovrapporsi a Bruto, ciò può derivare, soggettivamente, dall'impressione enorme che dà l'interprete.

Infine, alcuni lamentano l'assenza nel film della ricchezza di motivi poetici, e dell'emozione del linguaggio, che ci si attendono in generale da Shakespeare. Ma anche qui si può rispondere che si è stati fedeli all'origi-

nale. Dopo il « Coriolano », il « Cesare » è forse la meno « poetica » delle tragedie di Shakespeare. Privo del romanticismo di « Giulietta e Romeo », della violenza del « Lear », delle tinte cupe del « Macbeth », il « Cesare » è ricco di valori intellettuali, di pensiero, più che di elementi spettacolari, fantastici. E' analitico, anzi, e tutt'altro che ricco di motivi di suggestione. Vi dominano idee politiche, e i personaggi sono condizionati essenzialmente da situazioni politiche. Se l'edizione cinematografica appare più « prosaica » che « poetica », ciò deriva dalla concezione di Shakespeare. E se nel film ad accenti poderosi si alternano tratti di debolezza, ciò è dovuto al fatto che è stata seguita la esortazione di Amleto.

James E. Phillips

La ricostruzione storica per il "Giulio Cesare"

P. M. Pasinetti ha una cattedra di letteratura italiana all'Università di California ed è un cultore di studii classici. E' stato consulente storico nella produzione del « Giulio Cesare ». Di questa sua nota riportiamo la parte relativa a quel film.

...Il film di cui mi sono occupato — una tragedia romana di Shakespeare portata sullo schermo — è nel suo complesso un esempio felice, un caso luminoso ed eccezionale, di ricostruzione storica nella quale ha dominato una concezione artistica.

Soffermiamoci un momento a pensare, tra l'altro, a questi romani del tempo antico che parlano in purissimi versi inglesi: vediamo allora che ci è consentita, nella ricostruzione, una libertà storica presso che illimitata. Ciò non vuol dire che si possa arrivare, sempre con una giustificazione artistica, a rappresentare Shakespeare in abiti moderni. Noi, infatti, lo faremmo con la coscienza di essere eccentrici, di fare dell'avanguardia: non potremmo farlo naturalmente, come gli artisti del Rinascimento quando vestivano di abiti contemporanei i personaggi delle Scritture, o Garrick quando appariva sotto il balcone di Giulietta vestito come Casanova. La mentalità del nostro tempo è diversa. Siamo dominati dallo storicismo, dal metodo scientifico.

Sebbene sapessi che lo stesso John Houseman aveva, tempo addietro, messo in scena a New York il « Giulio Cesare » in una versione « moderna » (con implicite allusioni alla simbologia e ai problemi del fascismo), io giunsi alla conclusione che il film avrebbe dovuto essere in costume romano antico. In che misura, però, esso avrebbe dovuto aderire a quella realtà storica? Ebbene, in tali casi la portata, la funzione della ricostruzione storica, e i limiti delle libertà da prendere in tale campo, debbono esser decisi dai realizzatori del film, e dipendono dal loro spirito creativo, dal loro gusto. Comunque, una volta deciso per il costume romano, si trattava di evitare due pericoli: quello, cioè, di cadere in stridenti anacronismi per voler ravvivare quel costume, da un lato, e quello, d'altra parte, di conformarsi alla « romanità » cinematografica convenzionale. Forse lo spettatore cinematografico del « Giulio Cesare » è talmente preso dagli eccezionali valori di regìa e di interpretazione, da trascurare lo sfondo, l'ambiente, lo

stile, l'architettura, del film stesso. Ad ogni modo, il principio cui si è informata la ricostruzione del « Giulio Cesare » è stato quello di presentare una antica Roma vista con gli occhi di uomini moderni, e il clima di una città viva, in attività.

Per questo, il produttore Houseman ha voluto come consulente per il film non uno studioso di storia antica, e tanto meno un archeologo, bensì un italiano, di nascita e di cultura. Si è partiti infatti dall'idea che nell'atmosfera della Roma del 44 av. Cristo vi doveva essere qualcosa di una qualsiasi città italiana, di qualunque tempo: donde la maggiore e particolare utilità di un italiano, per tale lavoro, rispetto al convenzionale, generico consulente tecnico. Rientra fra i miei metodi pedagogici, del resto, quello di portare coloro che seguono le mie lezioni a transporre l'idea del tempo in termini di spazio, e di immaginare a tal fine, l'una vicina all'altra nella vita di un dato luogo, una sessantina di persone: coloro che si trovano fianco a fianco si conoscono bene, fanno vita assieme, si può dire: ebbene, se sviluppiamo questa immagine anche in termini di tempo, e moltiplichiamo quegli esseri umani, possiamo ben risalire ai nostri avi romani, e viceversa.

Forse lo spettatore si può stupire vedendo che una casa romana a più piani di Ostia antica o uno strumento di un carpentiere di Pompei sono sostanzialmente uguali a quelli che si possono vedere nella Roma di oggi o in una qualsiasi altra città italiana moderna. Ma proprio questa — ripetiamo — è stata l'idea dominante nella preparazione storica del film, e nella realizzazione di esso: la città doveva essere concepita come un luogo dove la gente viveva.

Può essere indicativo, a tale proposito, questo saggio delle nostre note per la ricostruzione storica:

... Roma era una città in continuo e rapido sviluppo: però si può ritenere che l'aspetto dei suoi quartieri centrali non fosse mutato dal tempo in cui essa era un piccolo centro, allo stesso modo per cui la bassa Los Angeles non è mutata né muta con la costruione di nuovi, importanti edifici, pubblici sopratutto e corrispondenti alle basiliche o alla Curia dell'antico centro di Roma.

La città mostrava di essere abitata da un'oligarchia di aristocratici, detentori delle cariche pubbliche, impegnati in accaniti e spesso estremi conflitti per tali cariche e per il potere politico in generale: e da gente comune, come gli artigiani della prima scena del « Giulio Ceare », la massa dal volto multiforme cui si rivolgono Bruto e Antonio dopo l'uccisione di Cesare... L'abitazione aristocratica e il tugurio potevano trovarsi l'una accanto all'altro.

... Roma, infatti, era anche una città di strade strette, di tuguri e sporche taverne, di piazzette con un popolino chiassoso... Le basiliche, i teatri, i tribunali, e, in genere, i luoghi attorno al Foro, centri delle lotte per il potere, degli intrighi, delle cerimonie e degli spettacoli, ed anche dell'uccisione del dittatore, non erano tanto dei santuari venerandi quanto dei luoghi di riunione, di attività e di contrasti sociali, politici, luoghi dove la gente viveva e feceva i propri affari, come i mercati, i tribunali, le assemblee o le borse-valori di oggi...

I testi sui quali ci siamo maggiormente soffermati nelle nostre consultazioni sono stati quelli che descrivono minutamente la vita della città in quel periodo o nei periodi immediatamente precedenti e successivi. Oltre agli autori classici come Orazio o Marziale, abbiamo consultato le opere di Friendlander, Carcopino, e la più recente « Vita romana » di Paoli: ed inoltre, per le innumerevoli questioni di dettaglio, le enciclopedie fondamentali, Pauly-Wissova e Darenberg-Saglio. Tali ricerche ci hanno fatto apparire con piena evidenza la diversità tra la nozione scolastica e la notazione cinematografica: la prima, infatti, può rimanere relativamente nel vago, a differenza dell'altra: bisogna decidere, a un certo punto, la forma da dare ad un oggetto di scena o a un saluto. A parte, naturalmente, i casi in cui le nozioni storiche siano concordi e precise, e così il dettaglio ambientale nel film: si veda ad esempio la scritta sulla porta della taverna, all'inizio del « Giulio Cesare », che è esatta sebbene possa essere, a rigore, successiva o precedente di un'ottantina d'anni all'anno in questione. Talvolta gli esperti si soffermano su dei particolari traendone poi una soddisfazione puramente platonica: ad esempio, le scritte sui muri della piccola piazza romana all'inizio del film sono esatte come contenuto e come grafia: ma sono state appena rilevate dalla macchina da presa. E questi sono solo alcuni esempi. Vi sono poi i problemi che sorgono improvvisamente durante la realizzazione. Una volta mi venne telefonato d'urgenza per chiedermi: «I senatori romani devono avere la barba? ». Ho risposto subito di no, che non era strettamente necessario. Poi, però, mi sono messo a fare delle ricerche sulla moda della barba presso i romani.

Gli oggetti d'uso, gli arredamenti, i lineamenti dei luoghi, aiutano a caratterizzare gli ambienti di sfondo e le persone che vivono in essi. L'esattezza può a volte cedere alla plausibilità, nell'adozione di quegli elementi, che, però, non devono mai esser superflui. A tale proposito, si scartò l'idea di far usare a Cicerone una specie di occhialino. Quanto agli ambienti e alle persone dello sfondo, ci siamo attenuti il più possibile alle fonti classiche, per le botteghe e le figure della strada, del Foro.

Per i protagonisti, in fase di preparazione del film furono raccolte tutte le immagini che la Storia ci ha tramandato di ciascuno di essi, e furono definiti di ciascuno l'aspetto, il tratto, le caratteristiche, la levatura, l'ambiente sociale. Tutto questo, senza tendere affatto ad una identità fisica con l'immagine tradizionale. Ciò che conta in tali casi, infatti, è la verità dei personaggi del dramma, più che l'identità di essi con l'iconografia storica. Cesare aveva certo una statura più basa di quella di Calhern: ed è difficile trovare uno che fisicamente somigli meno a Cicerone di Napier, che pure è un interprete eccellente del personaggio. Le caratterizzazioni sono invece, e tra l'altro, accentuate da una diversità di accento, di tratto, di natura e di levatura, dei protagonisti: gli aristocratici Bruto e Cassio sono attori inglesi, il rozzo Antonio è un americano, e così Casca, mentre Cicerone, che era in origine un borghese di provincia ma era molto coltivato e raffinato, è un inglese.

Le risultanze delle ricerche storiche devono sempre adeguarsi alle esigenze drammatiche. Talvolta, però, si determina tra le une e le altre una felice coincidenza. Ciò è accaduto, ad esempio, per le immagini del campo

di Bruto e Cassio presso Filippi: l'esigenza storica di mostrare un campo militare romano qual'era di solito, e cioè complesso e solidamente stabilito, si è incontrata con l'esigenza del racconto, di mostrare, cioè, che da molto tempo Bruto e Cassio avevano lasciato Roma e erano in campagna.

D'altra parte, un motivo storicamente esatto e drammaticamente appropriato può finire col non trovare nel film spazio adeguato: si veda, per esempio, il rito della lustratio *prima della battaglia, del quale si ha solo una fuggevole immagine.*

Vi è inoltre un'esigenza di chiarezza visiva, di comprensibilità, che porta ad incongruenze storiche. Ad esempio: Bruto, oltre ad essere un politico, è un uomo di cultura, un pensatore: gli accade quindi di aver spesso in mano, o di leggere, un libro. Tutti noi sappiamo che il libro romano (volumen) *era in realtà composto di rotoli di pergamena: però, se a Bruto fosse stato dato di tenere in mano un rotolo di pergamena in luogo di un libro, come distinguerlo dalle lettere, dai messaggi, che così frequentemente appaiono nel film? E d'altro canto, quando si trattò di decidere quale doveva essere l'emblema di Cesare, si scartò quello militare romano, storicamente più esatto, della mano aperta ,perché non è molto conosciuto: e si preferì l'aquila, quella fatidica e ineffabile bestia, buona per tutti gli usi.*

Infine, va ricordato il fatto più importante: il fatto, cioè, che le situazioni chiave della tragedia non hanno richiesto consultazioni scolastiche, controlli storici, perché in esse la verità storica coincide con quella poetica del testo tragico, cui il film ha aderito intimamente. Questo può essere dovuto al fatto che Shakespeare conosceva Plutarco: ma si è portati a credere piuttosto, che lo si debba ad una sorta di divinazione del poeta, dotato del potere di interpretare umanamente gli eventi storici. Per questo, sopratutto, quei personaggi appaiono effettivamente dei romani antichi, e, ad un tempo, il loro dramma è vivo, e trova dei riferimenti nella vita moderna.

P. M. Pasinetti

"Giulio Cesare":
due frammenti della sceneggiatura

John Houseman è un *producer* cinematografico e regista di teatro e di spettacoli drammatici televisivi e radiofonici. Tra i film da lui prodotti, oltre al recente « Giulio Cesare » per la regìa di J. Mankiewicz, si ricordano « Lettere da una sconosciuta » (M. Ophuls) e « Il bruto e la bella » (V. Minnelli). Fu uno dei fondatori del Mercury Theater con Orson Welles, ed ha al suo attivo regìe di numerosi spettacoli shakespeariani — « Amleto », tra l'altro, ed ultimamente « Re Lear » — oltre ad aver tenuto cattedre di arte drammatica. I due frammenti della sceneggiatura del « Giulio Cesare » il cui testo shakespeariano è dato nella traduzione di C. Vico Ludovici sono stati pubblicati, con l'introduzione di Houseman, dalla rivista *The Quartely* dell'Università di Califormia, vol. VIII, n. 2.

Realizzando questa versione cinematografica del « Giulio Cesare » di Shakespeare — nella concezione di essa come nella scelta degli interpreti, nella regìa, e fin anche nella trattazione degli elementi sonori, e nel montaggio — abbiamo avuto un obiettivo dominante, di natura rigorosamente artistica: far sentire al pubblico cinematografico nella forma più diretta lo spirito, il nerbo drammatico della tragedia shakespeariana, in tutta la sua chiarezza, con tutta la sua forza e la sua bellezza. Tal preoccupazione è stata dominante anche nel lavoro di sceneggiatura, curato da Joseph Mankiewicz.

Questi, a differenza di tanti altri, non ha bisogno di manifestare nella sceneggiatura ambizioni di regista mancato: non complica la sceneggiatura stessa con pezzi di bravura, con virtuosismi meccanici gratuiti. Egli si limita a preparare una sceneggiatura piena e funzionale, nella quale, accanto al dialogo, pone delle note — per sé, per i tecnici e gli attori — che mettono in luce lo spirito e i contenuti drammatici, e le relative forme d'espressione cinematografica, delle varie scene.

Come esempio pratico di un modo di adattare alle esigenze, diametralmente opposte, della tecnica cinematografica un lavoro classico di teatro che ha tre secoli e mezzo di vita, ecco due frammenti della sceneggiatura di Joseph Mankiewicz per il « Giulio Cesare ».

Il primo comprende i momenti immediatamente precedenti, e si svolge fino a quelli di poco successivi, alla morte del dittatore:

Apertura in esterno: *Foro e Campidoglio* — giorno.
Intenso traffico mattutino. Banchi di affari, magistrati, capannelli attorno a uomini politici; e una folla di passanti, oziosi, forestieri, mendicanti, etc..

Artemidoro viene avanti sotto il colonnato che sovrasta la scalea del Campidoglio, *Seguito dalla macchina*. Ha in mano un foglio, e lo cela agli sguardi dei passanti:

Artemidoro (legge):

Cesare, bada a Bruto; attento a Cassio; sta lungi da Casca; tieni d'occhio Cinna; fuggi Trebonio; osserva Metello Cimbro; Decio Bruto ti ha in odio; hai offeso Caio Ligario. Un solo patto spinge questi uomini, un patto contro Cesare. Se tu non sei immortale, sta molto in guardia. La fiducia dà adito ai complotti. Che gli Dei ti proteggano. Artemidoro.

...Qui starò finché Cesare passi oltre: se leggi questo, Cesare, vivrai. Se no, il destino sta coi traditori.

Scende la scalea del Campidoglio. Sui gradini, a gruppi, vi sono senatori e funzionari capitolini, ed altra gente. Seduto presso il rostro più basso è *l'Indovino*. Egli *rimane colà durante tutta la sequenza dell'assassinio.*

Artemidoro nasconde il foglio nella manica, e si volta dalla parte verso la quale, ad un tratto, i senatori guardano:

Cesare e il suo seguito attraversano il Foro, procedono verso il Campidoglio. Curiosità, qualche applauso, nessuna solennità. Decio e Publio sono i più vicini a Cesare; Trebonio è con Antonio; Metello e Cinna sono subito dietro a loro; Bruto e Cassio seguono. Mentre sale i gradini, Cesare vede l'Indovino, e gli si avvicina.

Cesare:

Gli Idi di Marzo son giunti.

L'Indovino:

Si. Cesare, ma non trascorsi.

Cesare ha un sorriso forzato, riprende a salire. Artemidoro lo ferma.

Artemidoro:

Salve Cesare! Leggi questo...

Decio interviene per allontanare Artemidoro.

Decio:

Trebonio chiede che tu dia una scorsa a tuo agio a quest'umile supplica.

Artemidoro vuol mettere la sua lettera tra le mani di Cesare, per forza.

Artemidoro:

Oh, Cesare — La mia, prima; la mia ti tocca più da presso. Leggila, gran Cesare.

Cesare:

Quel che tocca noi soli viene per ultimo.

Tenta di respingerlo, e di passar oltre.
Artemidoro gli sbarra la strada.

Artemidoro:

Non indugiare, leggila all'istante.

Cesare:

Ma che ha, è impazzito?

Publio:

Fa largo, via!

Spinge da un canto Artemidoro. Cesare continua a salire, fino a uscire *Fuori del Campo.*

Cassio:

Ora si offrono suppliche per strada? Vieni in Campidoglio!

Artemidoro lo fissa per un momento, poi si allontana. Cassio sale ancora, ed è fermato da Popilio Lena:

Publio:

V'auguro che l'impresa vi riesca.

Cassio:

Quale impresa, Popilio?

Popilio:

Và con gli Dei.

Continua a salire. Cassio lo segue, raggiunto da *Bruto.*

Bruto:

Che vuole Popilio Lena?

Cassio:

Augurava il successo all'impresa. Temo che il piano sia scoperto.

Bruto:

Si sta appressando a Cesare, bada!

Ambedue guardano.
Il portico del Campidoglio, dal loro angolo visuale.
I senatori entrano. Cesare chiacchiera sorridendo con Popilio. Presso di loro sono Antonio e Trebonio.
Primo Piano: *Cassio e Bruto*

Cassio:

Bruto, cosa si fa? Se il piano è noto, Cassio o Cesare non uscirà vivo: perch'io m'uccido qui!

Bruto:

Cassio, sta saldo. Popilio non parla dell'impresa; ride, non vedi? E Cesare è sereno.

Il portico del Campidoglio, dal loro angolo visuale.
Sempre conversando affabilmente, Cesare varca la soglia del Campidoglio, seguito da Popilio. Antonio e Trebonio, parlando tra loro, si allontanano invece sotto il colonnato.

Cassio:

Trebonio agisce a tempo. Guardalo, Bruto. Trascina Marc'Antonio via da noi.

Egli e Bruto salgono gli ultimi gradini, entrano nel Campidoglio, dopo gli altri.
Interno, Campidoglio. Giorno.
Bruto e Cassio entrano. Decio, Cinna e Casca si fanno loro incontro sulla soglia.

Decio:

Dov'è Metello Cimbro? Si muova e offra subito la supplica a Cesare.

Bruto (accennando):

Ma lo fa già. Su, diamogli man forte.

Cinna:

Casca, tu sarai il primo a trar la daga.

Casca si apparta con Decio...
Primo Piano, Cesare:
Presso la rotonda. E' di ottimo umore, e si volge ai senatori:

Cesare:

Ci siamo tutti? A quali malefatte può Cesare e il Senato riparare?

Egli muove verso l'aula. Metello Cimbro lo fa fermare, inginocchiandosi ai suoi piedi.

Metello:

Altissimo, potente, immenso Cesare! Metello Cimbro ti si prostra ai piedi con umiltà...

Cesare lo interrompe, e parla, mentre i cospiratori si stringono lentamente attorno a lui:

Cesare:

Tieni presente. Cimbro: genuflessioni e cortigianerie possono far piacere alla gente volgare, e far di preordinate e ferme leggi decreti di fanciulli. Non crediate che Cesare abbia un sangue così imbelle che si possa mutarne la sostanza con ciò che piace ai gonzi: cioè con parolette, cortigianerie e scodinzolamenti. Tuo fratello è per decreto al bando. Se tu ti prostri per impietosirmi ti butto a calci fuori della mia strada. Cesare non fa torti, e senza giusta causa non dà perdono.

Metello:

E non c'è voce degna della mia, che sia più dolce all'orecchio di Cesare, pel rimpatrio di mio fratello Publio?

Bruto:

Io la tua mano, non per piaggeria, Cesare, bacio: e chiedo pel buon Cimbro un'immediata libertà e il rimpatrio.

Cesare:

Cosa? Bruto?

Cassio:

Sii clemente. Cesare, guarda: giù, giù fino ai tuoi piedi Cassio si curva a domandar pietà per Publio Cimbro.

Cesare:

Potrei esser commosso, se come voi anch'io fossi pronto a piangere per commuovere; ma io son fermo come l'astro del nord di cui l'eterna fissità costante non ha rivali in tutto il firmamento. Volgesi per il cielo un brulicame d'astri accesi e ciascuno ardente in sé; ma solo uno è fermo lì al suo polo. Così nel mondo, brulicante com'è di uomini, forme di carne e sangue, e di pensiero, tra i molti uno solo ne conosco, inespugnabile, fermo al suo polo, senza spostarsi mai; e che sono io si manifesta nel fatto che io fui costante nel bandire Publio, e costante rimango a questo punto.

Cinna:

Oh, Cesare!

Cesare:

Via! Vuoi tu smuover l'Olimpo?

Decio:

Gran Cesare!

Cesare:

Non pregò già Bruto invano?

Casca:

Parla tu, mano mia!...

Casca dà una pugnalata a Cesare, nel collo. Cesare si volge per afferrargli la mano: Cassio lo colpisce a sua volta. Poi Decio, poi Cinna, etc. ...Cesare gronda sangue, tenta di difendersi ora dall'uno ora dall'altro dei congiurati, dalle pugnalate che continuano: mentre altri congiurati allontanano alcuni senatori che sembrano voler soccorrere Cesare.

Bruto è in piedi, appoggiato alla statua di Pompeo, con la daga in pugno, paralizzato dall'orrore dell'atto cui si è votato. Cesare, che sta per venir meno, vede Bruto. Si avvicina a lui, le mani tese come implorando...
Bruto si irrigidisce, mentre Cesare gli si avvicina e lo afferra con le sue braccia insanguinate. Anche Bruto colpisce. Gli occhi di Cesare sono annebbiati, increduli, si fissano un istante su Bruto, e poi si spengono.

Cesare:

Et tu, Brute? Allora cadi, Cesare!

Egli muore, ai piedi della statua, ai piedi di Bruto, che si allontana...
Totale:

Quasi tutti, senatori ed altri, fuggono. Cinna e Cassio lanciano grida di trionfo:

Cinna:

Libertà! Riscatto!
Il tiranno è morto! Corriamo a proclamarlo per le strade!

Cassio:

Qualcuno occupi i rostri gridando: Libertà! Riscatto! Affrancamento!

Bruto si riprende. Si precipita verso coloro che sono rimasti.

Primo Piano:

Bruto:

Popolo e Senatori, non vi impaurite! Fermi! Guardate! L'ambizione pagò il debito!

Casca entra in campo, si rivolge a Bruto:

Casca:

Alla tribuna, Bruto!

Bruto:

Dov'è Publio?

Primo Piano: *Cinna, Metello, Publio,* etc.

Cinna:

Qua, intimorito dalla sommossa.

Metello:

Serriamo, ora — che qualche amico di Cesare non tenti...

Bruto entra in campo, interrompendo Metello.

Bruto:

Serrare è assurdo: Publio, coraggio! Non v'è alcuna minaccia per la tua persona né per alcun romano. Va a riferirlo.

L'ingresso del Campidoglio.
Trebonio irrompe dentro. *La macchina gli indica* Cassio.

Cassio:

Dov'è Antonio?

Trebonio:

Fuggì a casa sgomento. Uomini, donne e bambini urlano all'impazzata; è il finimondo!!

Cassio, ponendosi accanto a Bruto, si volge a Publio:

Cassio:

Lasciaci, Publio; che questa plebe, scagliandosi su di noi, non ti calpesti.

Bruto:

Si, va. Soltanto a noi tocca di rispondere di questo.

Totale:
In silenzio, Publio conduce fuori dal Campidoglio gli ultimi astanti. Mentre escono, si ode per la prima volta il *sonoro* della folla che si accalca nel Foro. Poi più nulla, quando il portale si richiude.
I congiurati sono soli. Lentamente, essi si stringono attorno al corpo di Cesare.

Bruto:

Sorte, ora ti vedremo in faccia. Che si muore si sa: è solo il termine dei rimanenti giorni che ci preoccupa.

Cassio:

Già, se accorci di vent'anni la vita, vent'anni meno da temer la morte.

Bruto:

Posto questo, la morte è un beneficio. E noi, amici a Cesare, gli abbiamo ridotto quel timore. Giù, Romani, immergiamo le palme in quel suo sangue vivo!

Cassio:

Per quanti secoli questa scena rinascerà in teatro, recitata da genti ancor non nate!

Bruto:

E quante volte cadrà in scena per finta, Cesare che qui ai piedi di Pompeo giace, meno che polvere.

Cassio:

E quante volte avvenga, altrettante saremo nominati come gli apportatori della libertà.

Pronunciando quelle parole, essi hanno toccato il sangue di Cesare, come per un rito solenne.
Un'angolatura bassa, I Congiurati:
Bruto sente qualcuno avvicinarsi, guarda, si alza lentamente:

Bruto:

Piano, chi arriva?

Il Gruppo dei Congiurati:
Bruto in primo piano. Verso il gruppo avanza timidamente un servo di Antonio.

Bruto:

Un uomo di Antonio.

Il servo si inginocchia davanti ai congiurati:

Il Servo:

Così, Bruto, m'impose il mio padrone, così m'impose di prostrarmi Antonio. E prostrato dirti il suo messaggio: Bruto è nobile, saggio, prode e onesto; Cesare fu baldo, forte, regale e amico. Dirai che Bruto l'ho caro e lo stimo; che Cesare amavo e stimavo sublime. Se Bruto vuol dar sicurtà ad Antonio per ritrovarsi insieme e per sapere se meritava Cesare la morte, Antonio non avrà più caro Cesare morto, che Bruto vivo, ma seguirà sorti e vicende del nobile Bruto, pur tra i rischi di questi oscuri giorni, con piena fede. Questo m'impose Antonio.

Dal servo ai Congiurati:

Bruto:

Fu sempre Antonio un savio e buon Romano. Tale lo stimo ancora. Da me, se vuol parlarmi, venga pure, che saprà tutto quanto: e, sul mio onore, partirà illeso.

Il Servo:

Lo avvertirò subito.

Esce di campo. *La macchina muove*, fino a un *Primo Piano* di *Bruto* e *Cassio*:

Bruto:

So che egli starà dalla parte nostra.

Cassio:

Vorrei sperarlo: però io ne temo un danno immenso — e i miei presagi vengono sempre a proposito.

Guarda da un lato. Bruto segue il suo sguardo, come per andar incontro ad Antonio.

Totale:

Antonio appare e si avvicina. Bruto gli va incontro, gli prende la mano:

Bruto:

Salve, Marc'Antonio.

Antonio, come se non lo vedesse, passa oltre. Il suo sguardo è attratto dal corpo riverso di Cesare. Fermandosi accanto alla statua di Pompeo, egli guarda il cadavere.

Il secondo brano della sceneggiatura di Mankiewicz è la sequenza del Foro. Essa si svolge in un clima di straordinaria agitazione, e coinvolge migliaia di interpreti: l'oratore e la folla stanno l'uno di fronte all'altra, e agiscono e reagiscono con un mutare rapido e continuo di toni e di tempi. Per quanto possa esser precisa la preparazione di un film, una sequenza come questa non può, ed anzi non deve, esser girata rimanendo schiavi della sceneggiatura. Per liberare la massima carica emotiva della scena, il regista dotato di sensibilità e di spirito creativo deve sfruttare le impensate reazioni che possono essere determinate dalla violenta, complessa azione drammatica, e dall'eccitazione della massa, durante le riprese. Inoltre, il materiale che il regista avrà girato sarà poi trattato da lui con la massima libertà possibile in sede di montaggio e di missaggio.

Per questi motivi, il brano di sceneggiatura qui riportato non coincide, inquadratura per inquadratura, con l'edizione definita del film. Esso mostra comunque la linea fondamentale dell'azione così come Mankiewicz l'ha concepita e realizzata.

Esterno, Foro. Giorno.

Panoramica da dietro le spalle di Bruto.

Il Foro è coperto di folla. E la folla è anche tutt'attorno, e monta fin sulla scalea del Campidoglio, fin sotto il rostro più basso.

Bruto, con le braccia levate in un appello al silenzio, si erge sul rostro superiore. La folla, ora, ripete insistente e irata un grido:

La Folla:

Giustizia! Vogliamo giustizia! Vogliamo giustizia!...

Dalla folla a Bruto,

che tenta di farsi udire in quel clamore...

Bruto:
Romani! Concittadini!

La Folla. Un uomo si issa su un punto elevato, e si china verso gli altri:

I° Cittadino:
Voglio sentire Bruto che parla!

I Vicini:
Bruto! Bruto!

Altri:
Giustizia! Vogliamo giustizia!

Dalla Folla a Bruto, piano più ravvicinato.

Bruto:
Vi porto le mie ragioni!

Un altro settore della Folla.
Due cittadini si volgono ai vicini:

II° Cittadino:
Il nobile Bruto è sul rostro! Silenzio!

III° Cittadino:
Basta! Silenzio! Parla Bruto!

Sulla Folla, verso la Folla. Grida isolate: il clamore si placa...

Nella Folla:
Silenzio! Parla Bruto! Vogliamo sentir parlare Bruto! Silenzio!

Dietro Bruto, verso la Folla, che sembra essersi calmata, tanto da consentire a Bruto di parlare:

Bruto:
Romani! Concittadini! Tacete fino alla fine! Udite la mia causa, e fate silenzio per poter ascoltare. Credetemi sul mio onore: e abbiate stima del mio onore per potermi crede. Vagliatemi con senso, ed acuite i vostri sensi per dare il miglior giudizio.

Se c'è qualcuno in questa assemblea che era amico di Cesare, a lui dico che Bruto era a Cesare amico quanto lui. Se l'amico domanda perché Bruto insorse contro Cesare, questa è la mia risposta: non che amassi di meno Cesare, ma che amavo Roma di più.

Preferite Cesare vivo, e voi morire schiavi, ovvero Cesare morto e voi vivere liberi? Cesare amava me, e io lo piango; gli arrise la fortuna, e io ne godo; era valente e perciò l'onoro. Ma era un ambizioso, e l'ho ucciso. Vi è pianto per l'amico, gioia per la sua gloria, onore al suo valore, e morte per l'ambizione. Chi è così infame che ami far lo schiavo? Se c'è, che parli, perché lui io ho offeso. Chi è così barbaro che non ami Roma? Se c'è, che parli, perché lui io ho offeso. Chi è così vile da rinnegare la patria? Se c'è, che parli, perché lui io ho offeso. Aspetto una risposta...

Si è fatto silenzio. Per quanto, il discorso di Bruto è stato interrotto più volte, finora, da grida di reazione della folla. Questa, adesso, risponde agli interrogativi di Bruto:

I° Cittadino (il suo grido rompe un lungo silenzio):

Nessuno, Bruto, nessuno!

La Folla (ripetendo in coro):

Nessuno! Nessuno! Nessuno, Bruto, nessuno!

Bruto, primo piano:
Controllando la folla, ottiene di nuovo il silenzio, levando una mano:

Bruto:

... Dunque, nessuno ho offeso. Quello che ho fatto a Cesare voi lo fareste a Bruto. La storia di questa morte è iscritta nel Campidoglio. La sua gloria non è attenuata, dove ne fu degno, né le sue offese aggravate, per cui subì la morte...

L'improvviso, acuto strillo di una donna, dalla folla, lo interrompe...
La Folla, vista da Bruto.
Gli occhi della folla non lo guardano più. Essi guardano affascinati, con orrore, l'entrata del Campidoglio dietro Bruto...
Bruto, Primo piano.
Lentamente, egli si volta, seguendo lo sguardo della folla...
Il Portico, visto da Bruto:
Antonio appare di fronte al portale del Campidoglio, con il corpo di Cesare tra le braccia. Comincia a scendere la scalinata...
Bruto, Primo piano.
Segue con gli occhi Antonio che scende, e poi si volge di nuovo verso la folla...
Totale, con la Folla.
Silenzio. Antonio porta il corpo di Cesare fino al rostro inferiore.
Bruto, Primo piano:

Bruto:

Ecco la sua salma, pianta da Marc'Antonio, che, estraneo a questa morte, ne trarrà tuttavia un beneficio: un posto nel governo. E chi non l'avrà, di voi? Con ciò io me ne vado: e se Cesare ho ucciso per il bene di Roma, la stessa daga tengo qui, per me, se alla patria giova che io scompaia.

Dalla Folla. Mentre Antonio dopone il corpo di Cesare sul rostro inferiore,

un'inquadratura che comprende anche Bruto, sul rostro sovrastante. Antonio si erge ora verso la folla, al di sopra del corpo.

La Folla:

Vivi, Bruto! Vivi, vivi!

I° Cittadino:

Portiamolo in trionfo fino a casa sua!
Abbia una statua con i suoi antenati!

Antonio, Primo piano
Guarda senza espressione la folla che si esalta per Bruto...

La Folla:

Sia lui Cesare! La migliore parte di Cesare si incoroni in Bruto!

Dalla Folla verso Bruto e Antonio. Bruto leva le mani per sedare il clamore.

Bruto:

Concittadini!

II° e III° Cittadino:

Basta! Silenzio! Parla Bruto!

Il clamore si placa...
Bruto, Primo piano:

Bruto:

Amici miei, fatemi andar via solo: per amor mio restate con Antonio ad onorare la salma, e in omaggio alle parole dell'elogio che Marc'Antonio, col nostro beneplacito, ora farà. Io vi prego, che nessuno parta, se Antonio non avrà prima finito.

La macchina segue Bruto su per la scalinata, fin quando egli esce di campo.
Il quadro si allarga. Qualcuno della folla fa per seguire Bruto, mentre le acclamazioni montano. Ma un cittadino si precipita sulla scalinata, fermando quelli che salgono:

IV° Cittadino:

Fermi, voi! Sentiamo Marc'Antonio!

I cittadini si fermano.

V° Cittadino:

Che salga alla tribuna lui! Sentiamolo! Nobile Antonio, sali!

Essi indietreggiano.
La scalinata. Verso Antonio.

Antonio:

Per amore di Bruto, io vi sono obbligato...

Sale sul rostro superiore.
La Folla:

III° Cittadino:
Cosa dice di Bruto?

II° Cittadino:
Dice che per amore di Bruto lui si sente obbligato a tutti noi.

Un'altra parte della folla:
Il Primo cittadino grida dall'alto:

I° Cittadino:
C'è poco da sparlar di Bruto, qui!

VI° Cittadino (da sotto):
Cesare era un tiranno!

Totale, sulla folla.
Antonio è lontano, di sfondo. Un clamore infernale. Il Primo cittadino in primo piano, grida rispondendo all'altro:

I° Cittadino:
Questo è certo. Ed è bene che ce ne siamo liberati!

Antonio (la sua voce si ode appena):
Buoni Romani...

La Folla:
Il Sesto cittadino grida al Primo:

VI° Cittadino:
Basta! Sentiamo quello che ci sa dire Antonio!

Dalla Folla:
Il Secondo e il Terzo cittadino in primo piano. Antonio nello sfondo. Egli tenta di nuovo di farsi udire...

Antonio:
Amici, Romani, concittadini......

Ha inizio l'orazione sul corpo di Cesare.

John Houseman

(Questo e il precedente scritto sono stati pubblicati dalla rivista *The Quarterly* dell'Università di California, vol. VIII, n. 2 Traduzione di Paolo Jacchia).

Contributo ad una filmografia su Shakespeare e il cinema

20 settembre 1899: all'Her Majesty Theater di Londra, sir Herbert Beerbohm presenta un'edizione del « King John », da lui diretta ed interpretata, con proiezioni cinematografiche durante l'azione scenica. Queste furono le prime immagini cinematografiche shakespeariane.

Esposizione di Parigi, 1900: Clément Maurice riprende cinematograficamente, e presenta al Théatre Phono-Cinéma di Marguerite Chenu, la scena del duello dell'« Amleto », con Sarah Bernardt. Proiezione accompagnata da dischi, o, più probabilmente, da rumori di scena. Cinque o sei spettacoli giornalieri. La copia, scoperta nel 1933, è alla Cinémathèque Française di Parigi.

Notizie incerte di un « Otello » e di un « Giulietta e Romeo » americani, rispettivamente del 1902 e 1903: e di un « Cleopatra » della Pathé, colorato a mano, del 1903.

Capyright registrato presso la Library of Congress in data 24 luglio 1905 per una « Scena del duello dal *Macbeth* », dell'American Mutoscope and Biograph Company: operatore Billy Bitzer, che ha fotografato i maggiori film di Griffith. Quella scena cinematografica fu poi inserita in un film americano, apparso nel 1907, sui duelli nella storia dei vari paesi. Era lunga 53 piedi circa [1].

Ha circolato tra il 1904 e il 1910 una sequenza cinematografica dell'uragano dalla « Tempesta », inserita da sir Herbert Beerbohm in una sua edizione di quella commedia, come intermezzo all'azione scenica. La sequenza, lunga circa 100 p., fu acquistata e portata in America da George Kleine, e proiettata sugli schermi cinematografici con viraggi a diversi colori.

1907: G. Méliès realizza un « Giulio Cesare » (394 p. circa) e un « Amleto » (570 p. circa). Questi due film francesi furono esportati anche in America. I negativi sono stati conservati fino a poco tempo fa: poi sono scomparsi.

Nello stesso anno, in Italia, un « Amleto » prodotto dalla Comerio. Altre edizioni cinematografiche di quella tragedia vennero realizzate dalla Cines e dalla Milano Film, poco dopo.

1908: la Cines produce un « Otello » e un « Giulietta e Romeo ».

1908-1909: Mario Caserini dirige « Macbeth ».

(1) I piede = 30 centimetri e mezzo.

Negli Stati Uniti, 1908, nove film da Shakespeare di produzione Kalem, Biograph, Vitagraph. « Come vi piace » diretto da Keenan Buell, prod. Kalem; « La bisbetica domata » diretto da Griffith per la Biograph; « Macbeth », « Giulietta e Romeo », « Otello », « Riccardo III », « Il mercante di Venezia », « Giulio Cesare », « Antonio e Cleopatra », della Vitagraph.

Tale produzione è continuata nel 1909, '10, fino al 1912. « Re Lear » e « Un sogno di una notte di mezza estate » della Vitagraph: poi « La dodicesima notte » (1000 p.) e un « Enrico VIII » da Sh. Produzione Selig: « Le allegre comari di Windsor » nel 1910. Un « Racconto d'inverno » e una « Tempesta », 1910-11, d'altra produzione, americana.

Nel 1911 è stato distribuito in America un « Amleto » di produzione danese, girato in parte nel castello di Kronborg. In Danimarca, in tale periodo, sono stati realizzati anche un « Otello » e una « Bisbetica domata ».

Poco dopo, Will Barker ha girato negli studii di Ealing presso Londra un « Amleto » con Charles Raymond.

In Francia. Nel 1909 « Macbeth » diretto da Calmettes per la produzione Film d'Art. Nello stesso anno, un film-balletto con la Napierkowska da « Un sogno d'una notte di mezza estate », realizzazione Le Lion. Nel '10 un « Macbeth » della Pathé. Nel 1911, « Falstaff » e « La bisbetica domata ».

In Inghilterra, nel 1916, « Il mercante di Venezia » con Matheson Lang, « Amleto » con Forbes-Robertson (3100 p.). 1911: « Giulio Cesare », « Macbeth », « Riccardo III », « La bisbetica domata », di F. R. Benson (lunghezza media, 1100 p.). 1912: « Giulietta e Romeo » della Gaumont, con Godfrey Tearle e Mary Malone (1240 p.).

1913-14: Guazzoni dirige in Italia « Giulio Cesare ». Seguiranno un « Re Lear » con Ermete Novelli, un altro con Zacconi: fino all'« Amleto » di Ruggeri (1920).

1916: Theda Bara interpreta ad Hollywood un « Giulietta e Romeo » di produzione William Fox.

In Inghilterra nel 1916, « Il mercante di Venezia » con Matheson Lang, diretto da B. Philips, produzione Broadwest (5464, p.).

1920: « Amleto » di Sven Gade con Asta Nielsen, produzione tedesca. Nel '22, sempre in Germania, « Otello » di Buchowetsky.

1929: « La bisbetica domata », regìa di Sam Taylor, con Douglas Fairbanks e Mary Pickford, produzione United Artists.

1935: « Un sogno di una notte di mezza estate », regìa Max Reinhardt-William Dieterle, con Olivia de Havilland, Anita Louise, James Cagney.

1936: « Giulietta e Romeo » di George Cukor, con Leslie Howard, Norma Shearer, John Barrymore, prod. MGM.

In Inghilterra, 1936: « Come vi piace », diretto da Paul Czinner, con Laurence Olivier e Elizabeth Bergner, produz. Fox.

In Italia, nel 1942, Marco Elter dirige « Misura per misura ».

1944: « Enrico V » di Laurence Olivier, prod. Two Cities-Rank.

1948: « Amleto » di Laurence Olivier, con Jean Simmons, Eileen Erlie. Prod. Two Cities-Rank.

1948: « Macbeth » di Orson Welles, con Michael MacLiammoir, Produz. Republic.

1950: « Otello » di Orson Welles, con Suzanne Cloutier, produz. Welles-Scalera.

« Giulio Cesare » di David Bradley, 16 mm., 1952 (USA).

« Giulio Cesare » di Joseph Mankiewicz, prodotto da John Houseman per la MGM, con Marlon Brando, James Mason, John Gielgud, Louis Calhern, Deborah Kerr, Greer Garson, 1953.

« Il mercante di Venezia », diretto da Pierre Billon, produz. Venturini, con Michel Simon, 1953.

« Giulietta e Romeo » di Renato Castellani, produzione Universalcine-Rank, con Lawrence Harvey, Susan Shentall, Fay Compton, 1953-54.

Fonti: « Shakespeare in one reel » di Hamilton Ball (*The Quartely*, vol. VIII, n. 2); « The History of the British Film » di R. Low; « Storia del Cinema » di F. Pasinetti; « Histoire d'un Art: le Cinéma » di G. Sadoul; « Cinquant'anni di cinema italiano » di F. Palmieri, E. Margadonna e M. Gromo; « Movie Parade » di P. Rotha e R. Manvell.

(*a cura di Paolo Jacchia*)

Note

Un Presidente di Corte di Assise in un film

Nel cinematografo si va verificando quello che in ogni tempo si è notato nella letteratura per interessare: per questa il lettore, per quello lo spettatore: dare risalto ad uomini soverchiati dai loro istinti, dalle loro passioni, riprodurre vicende eccezionali dell'individuo o dei popoli: dalla follia al delitto od al suicidio, dalle rivoluzioni alle guerre.

Qualche volta ho sorpreso nello spettatore un singolare sentimento: quasi una inferiorità per il proprio dominio volitivo che condanna alla mediocrità una grigia esistenza, senza sfolgorio di ricchezza o fiammate di amori peccaminosi. Non è di questo che certamente può inorgoglirsi questa nuova arte, ma mi affretto ad aggiungere che la primigenia istintività dell'uomo è ormai sotto il controllo della sua personalità sociale (a prescindere che la vicenda di quasi tutti i films, contro la realtà, è, potremmo dire, a lieto fine per l'etica) e lo spettatore, dopo essere stato affascinato dal delitto, o per vendicarsi della sua sterile onestà o per una reazione della sua socialità, è vinto dal desiderio di vedere identificato il colpevole sia per la preoccupazione di un errore giudiziario che travolga un innocente, sia perché si applichi una pena adeguata.

Questo spiega perché i dibattiti giudiziari siano seguiti con interesse, che si riverbera nei films che trasportano in un'aula di giustizia.

Spesso sono banali vicende, dense di incongruenze giuridiche, nelle quali involontariamente od intenzionalmente giudici ed avvocati sono vittime di riproduzioni offensive o caricaturali, che rivelano la improvvisazione, ignara della difficile vita degli uni e degli altri e della passione che li anima, raramente si sorprende la finezza del psicologo ed un giusto giudizio.

Uno dei film che più merita questa lode è: « Giustizia è fatta » *che, certamente, sarà ancor vivo nel ricordo dei lettori.*

Qualcuno di essi forse sa che io sono uno studioso di psicologia giudiziaria e che a questa scienza ho dedicato un volume che ha avuto gran fortuna in Italia ed all'estero per la molteplicità delle edizioni e delle traduzioni, orbene io ho sempre desiderato di colmare una lacuna, analizzando quello che avviene in « Camera di consiglio ».

Non è che io abbia trascurato lo studio del giudice togato, popolare, militare, ma mi è mancato un campo diretto di osservazione sulla discussione di Camera di consiglio, alla quale vorrei potere assistere invisibile, perché la presenza di un estraneo turberebbe la spontaneità del processo psichico di formazione della decisione.

Certamente lo studio del giudice all'udienza e della sua sentenza dà al psicologo elementi non trascurabili, ma non sufficienti per conoscere la dinamica di un fenomeno collettivo.

Già altra volta, per studiare il suicidio, utilizzai opere d'arte e non raramente sorpresi lo scienziato plagiarne le intuizioni, oggi mi propongo di trarre da un film elementi per studiare le attività collaboranti al giudizio.

Non vi è dubbio che occorre innanzi tutto conoscere i singoli giudici, tener conto se siano improvvisati, quali sono i giurati, o di carriera, conoscere la loro personalità che porta nel giudizio: le sue simpatie, le sue animosità, le sue passioni: io ho conosciuto un giudice il cui figliuolo aveva avuto una disavventura coniugale, che riteneva declassato un avvocato che difendesse un'adultera; così come nei delitti sessuali ben diverso è il giudizio di padri di figli maschi o femmine. Alle volte una polarizzazione deriva da elementi incalcolabili: una somiglianza, una omonimia, un suono di voce che ricordi altri, ad es. se l'imputato somigliasse al figlio del giudice o ad un suo nemico si potrebbe avere una inconsapevole sostituzione affettiva con tendenza alla pietà od alla severità.

Il film ha accortamente messi insieme individui agitati da passioni diverse: il tradito che vuol vendicare il proprio tradimento su di un'adultera ignota, il padre che vuol far espiare il proprio impulso omicida, ma ad un tempo riesce a comprendere la dinamica e così via via, ma così si sono battute vie già note allo studioso ed all'artista.

Ma dove l'A. ha rivelato originalità e non comune intuito psicologico è quando dal fenomeno individuale passa a quello di gruppo; cioè del come possa il lavorio di visioni contrastanti, contemperato ed influenzato dall'autorità del Presidente pervenire alla decisione collettiva. E nel delineare la figura di quest'ultimo, nel farla agire il film è veramente eccellente.

L'A. ha compreso come diversa cosa sia il controllo del proprio giudizio e il contemperamento di esso con quello altrui, suggerendo motivi ed anche accettandone. Ma il lavorio più sottile è quello di suscitare perplessità, eccitare riflessioni che, avviando ad autocritiche, rendono possibile una unificazione di giudizio con lievi rinunce di ognuno. Agendo però con l'atteggiamento di chi mentre suggerisce il proprio convincimento si dimostra disposto a convincersi delle altrui buone ragioni.

Niente determina più resistenza del giudizio prestabilito che si irrigidisce non opponendo un argomento, ma imponendo una superiorità, fatta di esperienza e di cultura. Il giudice popolare si sente supervalutato nella sua funzione e non si rassegna ad essere bruscamente ricacciato nella sua inferiorità e, ove ciò si tenta di fare, si blocca nel suo convincimento per quanto erroneo, ma se il Presidente gli dà la sensazione che i suoi argomenti siano soppesati, discussi, egli è soddisfatto e, nella sua piccola vanità, è pronto a cedere. Questo lavorio è riprodotto egregiamente, insieme allo sforzo, dissimulato nel velluto di una signorile cortesia, di penetrazione nelle diverse personalità, liberandole da un angusto subiettivismo, differenziando quella vicenda, quell'imputato da altre situazioni, da altri uomini, così da evitare l'errore di una omogeneizzazione con la quale si attribuisca al giudicabile una maschera che ne modifica i connotati. Il Presidente riesce così a dominare con la sua oggettivazione i diversi personalismi.

Ma è un terzo punto, forse il più importante, che l'A. ha colpito: la tendenza del giudice togato alle soluzioni intermedie, non per amore di compromessi, ma per il desiderio di mettere sullo stesso piano l'imputato e gli altri consociati, preoccupandosi non soltanto di quel delitto, ma anche di possibili future insurrezioni contro la legge.

Tendenza, cioè, a contemperare la pietà per il caduto con la necessità di difendersi dall'efficienza suggestiva del suo gesto.

Nel conflitto tra due tesi che dividono studiosi e giudici sul-

l'eutanasia, il Presidente ha la comprensione umana per chi accoglie la supplica di morte di un sofferente e la preoccupazione che il proscioglimento possa incoraggiare cupidigie, vendette sotto l'orpello della pietà.

Per il giurato con quel processo o con pochi processi si esaurisce la sua funzione: egli non ha altra preoccupazione, ma il giudice togato si riconnette ad una lunga teoria di delitti esaminati, si proietta nella previsione dell'avvenire, egli non vuole essere soltanto con quelli che giudica, ma vuol tutelare anche la società, è quasi vinto dalla preoccupazione di potersi sentire domani un poco responsabile di un delitto.

L'A. con abilità (che rivela il conoscitore del pubblico, che predilige lo enigma, le perplessità, le soluzioni a sorpresa) fa del dibattimento un susseguirsi di notizie che creano atteggiamenti sentimentali contrastanti, con alterni interrogativi: agì la pietà l'amore, la cupidigia? uccise la moglie straziata, l'amante lasciva, l'erede cupida? Ecco un processo che diventa indiziario non per la individuazione del colpevole, ma per la indagine interiore tendente all'accertamento del motivo a delinquere, e nella indagine lo spettatore sorprende il Presidente dirigere il convincimento verso la condanna, ma, pervaso dall'ansia di non essere sufficientemente giusto, temperare la pena, così ché nella esigenza sociale della affermazione dell'intangibilità della vita umana, non fosse soffocata la pietà del giudice.

Io concluderò non come psicologo ma come un avvocato penale che vive da decenni una vita di battaglia dicendo che la visione di quel film mi dettò un senso di riconoscenza per il Cayatte che ha saputo delineare una così nobile figura di giudice alla quale molti dovrebbero ispirarsi perché la sentenza di una giuria sia veramente l'espressione di un giudizio collettivo di giudici popolari, guidato ed illuminato da un giudice togato.

Enrico Altavilla

I libri

Flaherty, Clouzot, De Sica, Rossellini

Per un'esperienza definitivamente conclusa come quella di Robert Flaherty (1) è ormai lecito attendersi una valutazione complessiva libera dalle accentuazioni polemiche. L'opera di Flaherty, specialmente se in essa si comprendono anche le dichiarazioni programmatche e i resoconti del suo metodo di lavoro (nè di quelle nè di questi egli fu avaro), è meritoria per due ordini di motivi che è opportuno tenere distinti.

L'uno è dato dalla consapevolezza che egli ebbe del dovere, direi, dell'onestà nel lavoro cinematografico; e di questa consapevolezza fece norma a se stesso e monito agli altri quasi a dar fondamento di tradizione operosa e seria a un nuovo tipo di professione. L'altro, di ben diversa natura risiede nella effettuale creazione delle immagini. Tra il primo e il secondo non c'è legame necessario. Una poetica che intende con fermezza la serietà del « produrre » può testimoniare e consigliare la probità nella fattura, ma non può, di per sè, generare alcuna attuazione espressiva.

Ora il tono generalmente encomiastico (dal quale Mario Gromo non si svincola del tutto) nei confronti di Flaherty è dovuto alla confusione o, per lo meno, alla indistinzione fra i due piani di giudizio, non risulta cioè, come esclusivamente dovrebbe, da uno studio delle ragioni linguistiche.

(1) Ci si riferisce ai seguenti volumetti della « Piccola biblioteca del cinema » dell'editore Ugo Guanda di Parma: Mario Gromo, *Robert Flaherty*, con nota biografica, filmografia e bibliografia a cura di Giuseppe Calzolari e Gianfranco Calderoni, 1951, pp. 62 e 34 fotografie f.t.; Pietro Bianchi, *Henri-Georges Clouzot*, con nota biografica, filmogr. e bibliogr, a cura di G. Calzolari, 1951, pp. 62 e 33 fotografie f.t.; Andrè Bazin, *Vittorio De Sica* con una nota di Guido Aristarco (su *Stazione Termini*) e biografia, filmogafia e bibliografia di G. Calderoni, 1953, pp. 78 e 33 fotografie f.t.; Massimo Mida, *Roberto Rossellini*, biografia, filmografia e bibliografia di G. Calderoni, 1953. pp. 74 e 33 fotografie f.t.

Il regista americano-irlandese capì perfettamente che fare delle concessioni al gusto corrente, alla « story », alle esigenze economiche della produzione avrebbe importato la rinuncia alla propria qualificazione estetica. E non si limitò a capire, ma insistette vigorosamente su questa comprensione, s'immedesimò con le idee che divulgava e, soprattutto, mostrò scarsissima arrendevolezza alle tentazioni commerciali, a costo di essere confinato, come di fatto gli avvenne, nella più deserta impopolarità. Rappresenta dunque il caso di una mirabile continuità e coerenza fra le dichiarazioni sulla propria poetica e i tentativi di tradurla in atto. Ma solo da questo punto si diparte il problema critico, nella sua formulazione autentica. Quel tipo di elaborazione formale, il cui realismo e documentarismo, nella sua intenzione di adeguarsi alla natura, non rimane indenne da suggestioni calligrafiche ed estetizzanti, può condurre anche alla poesia, ma non è detto che ad essa conduca necessariamente e in modo unitario, le stesse opere migliori di Flaherty sì da investirle in un vasto respiro creativo cui si affidi la piena libertà di uno stato sentimentale interpretato da una organicità di immagini.

Si guardi *Man of Aran*, il risultato maggiore della parabola flahertiana: « Tocchi fermi, essenziali, e trepidi — scrive giustamente Gromo. — La fiammella della lampada, un po' d'olio in una vecchia conchiglia; il terrore immoto degli animali al ridestarsi di un'altra bufera; il padre che rattoppa la povera barca, e da lontano sorveglia il suo ragazzo; l'affannoso aggrapparsi ad una rete sdruscita, salvata dalle onde; un magro campicello, meno di una misera proda; il gesto con il quale un cestone di alghe, o un cestello di terra, è issato o trasmesso; lo stridere spaurito di un gabbiano, il sibilare del vento da una fessura, il protendersi di un sguardo, un relitto ridotto a poche vertebre: questi e molti altri che si potrebbero citare, sono palpiti colti dalla vita e interpretati dall'arte, in visioni che hanno la sapienza di una tessitura sinfonica e la purezza di un primitivo » (p. 21). E' vero, ma è anche vero, ad es., che la tempesta — anzi le due tempeste — sono ipotiposi oratorie durate oltre il loro ritmo funzionale, e scadute, perciò, a un compiacimento descrittivo, a episodi che spezzano il tessuto stringato del dramma; nè diversamente accade per l'insistenza analitica sulla pesca-gioco del ragazzo dall'alto della rupe sul mare. E' vero cioè che l'ispirazione di Flaherty è soggetta a

interferenze di brani eloquenti, alle fratture improvvise, insomma, create dall'insorgere di una freddezza oggettivistica, da *reporter* o da naturalista. E' frammentaria, in ultima analisi, più che sostanzialmente unitaria.

Un altro caso di ispirazione travagliata, nell'ambito di un'attestazione di contenuti e di sentimenti ferma e certa di sè, è indubbiamento quello di Clouzot. Inserito in un panorama del cinema francese Clouzot si può considerare come un rappresentante e continuatore, oltre il famoso decennio prebellico, della scuola del cosidetto « realismo poetico », anche se, come avverte Pietro Bianchi, l'esempio di Dupont e di von Stroheim costituisca un fattore evidente della sua formazione estremamente colta. Il fatto è che sadismo e intimismo sono predilezioni comuni a Dupont e a Stroheim, al *Kammerspiel* e all'espressionismo irrealistico e a von Stenberg non meno di quanto lo siano a larghi settori del realismo francese, dal mediocre Duvivier al miglior Carné.

Per registi come Clouzot ancor giovani e nel pieno della loro attività produttiva, è prematuro formulare delle valutazioni sintetiche col rischio di vederle vanificate da quegli sviluppi che nella personalità degli artisti, spesso sono del tutto imprevedibili. Però, allo stato odierno, l'ambizione e la vocazione di Clouzot, non smentite da un'attività ormai quindicennale, sono orientate verso un'amara intelligenza dei contrasti e degli istinti umani, e una lucida e spiegata raffigurazione del comportamento in cui si rivelano. Questa intelligenza ha il suo disvalore estetico, pur se inestricabilmente connesso con la fonte stessa dell'interessamento al fare artistico, in una sorta di libidine della decadenza, con una gamma variante da quel sadismo di cui è precipua espressione il non saper o non voler prendere conoscenza dei valori positivi della natura umana, alla necrofilia come puro vizio dell'immaginazione quale è perpetrata nel finale di *Manon* o in modo anche più allarmante, perché gratuito e aggiuntivo, in *Le salaire de la peur*.

Dal riconoscimento, però, di questi limiti e di questi vizi, all'atteggiamento moralistico e sprezzante assunto da buona parte della nostra critica — e non della meno qualificata — particolarmente a proposito del suo ultimo film, il passo è lungo. Pietro Bianchi, il cui saggio, per altro risale al '51, e quindi si arresta a *Michette et sa mère*, ha la discrezione di non compierlo e di for-

nire una buona analisi dei motivi di Clouzot fino a *Manon*. Clouzot, anche quando astrae da una puntuale ricognizione del verosimile, come accade — e lo nota Bianchi — in *Le corbeau*, è dotato di una penetrazione realistica straordinaria, quale forse è dato riscontrare in Dupont o nello Stenberg di *Der blaue Engel*, in quello Stenberg che costituisce, e per una volta sola, un'eccezione a se stesso. E' assolutamente raro, in questo mezzo secolo di cinema, imbattersi in figure e in ambienti verificati con l'impressionante intuizione psicologica con cui Clouzot le propone in *Quai des Orfèvres*, oltre ogni facile schema definitorio. Quando si nota la bestialità istintiva di Jenny Lamour, il suo sangue caldo, la sua futilità, il suo modo di tiranneggiare il marito, si avverte nello stesso tempo l'insufficienza della nostra caratterizzazione. Jenny non si esaurisce in un equivalente logico-verbale: per ricarvarne il senso preciso e irrepetibile, l'incisività mordente della sua figura occorre rivederla nei fotogrammi di Clouzot. E lo stesso accade per tutti i personaggi della vicenda di Maurice, il masochistico ma anche violento marito di Jenny, all'ambiguità così discretamente accennata di Dora. Ciò che in *Quai des Orfèvres* è intuizione unitaria, negli altri film è frammento: ma un frammento che, anche nel « granguignolesco » *Salaire de la peur* (è un aggettivo su cui si torna di frequente, da Moscon a Pandolfi) sa affondare nella radice più dolente dei sentimenti, proprio quanto meno perentoriamente li assoggetta ad una ostensione estrinseca. Fosse soltanto per questo tentativo mai del tutto abbandonato di dislocare il linguaggio cinematografico dall'incolore e brutale biforcazione del buono e del malvagio ad un'attenzione sottile per le sfumature, per le contraddizioni, per la stessa mancanza di qualificazione morale apparente nell'agire umano, Clouzot sarebbe già un regista fra i più notevoli di quanti si son presentati dal '40 ad oggi al giudizio degli spettatori. E, almeno sul livello della ricerca psicologica, fra i più sinceri.

La letteratura su De Sica, Rossellini e il realismo o neorealismo italiano comincia ad abbondare senza tuttavia aver prodotto dei risultati critici veramente apprezzabili, fatta eccezione per qualche saggio o articolo di rivista che non può presentare un quadro vasto e completo. Si sono fatte più questioni metodiche — e non senza molta finezza di distinzioni — che non analisi sufficiente-

mente compiute di singole personalità artistiche o di singole opere. Anche qui il dato di partenza di ogni indagine dovrebbe ormai eccedere l'occasionalità della polemica con quel tanto di denigratorio o di agiografico che essa comporta, per istituire una valutazione serena e indipendente dall'accettazione e dal rifiuto della poetica o, piuttosto, delle varie poetiche neorealistiche. André Bazin che pure vive in un ambiente differente dal nostro pare tuttavia accogliere il problema De Sica nei termini in cui lo ha collocato generalmente la saggistica italiana: qualificazione del realismo, felicità del rapporto di collaborazione con Zavattini, giudizio positivo anche di film molto discutibili come *Miracolo a Milano* o *Umberto D* ossia, nel complesso, secondo lo schema alquanto supervalutativo comunemente accettato e che a me sembra se non del tutto invalidabile, almeno tale da richiedere, in attesa delle ulteriori prove, una provvisoria revisione e moderazione. Bazin si accorge che fino a *Sciuscià*, la sceneggiatura di De Sica « cede talvolta alla tentazione del melodramma e la messa in scena ad una eloquenza poetica, ad un lirismo » da cui le opere successive pare vogliano guardarsi. Per i film posteriori parla però di « padronanza totale e definitiva » e tale padronanza attribuisce al connubio con Zavattini. Ora questo connubio è stato fruttuoso se, ed in quanto, il soggetto di Zavattini sia stato utilizzato e assimilato da De Sica entro i caratteri della propria vocazione (*Sciuscià* soprattutto) che è poi la tenerezza e l'amore per i suoi personaggi e per il mondo che in essi si accoglie: una disposizione affettiva che in De Sica può trasfigurarsi in arte ma non dà luogo alla ricerca di un rigore teorico o, come in Zavattini, pseudo-teorico. Di là da *Ladri di biciclette*, in *Miracolo a Milano* e *Umberto D* emergono le diversità dei due temperamenti. De Sica è realista per istinto, senza postulazioni intellettualistiche; Zavattini ha anch'egli una accentuata « disposizione affettiva » per il proprio mondo, ma gli vien fatto di teorizzarla e cercare di trarla in atto contraddittoriamente, scommettendo ora sulla veristica ambizione di « firmare senza montaggio novanta minuti della vita d'un uomo », ora sulle soluzioni favoristico-allegoriche (*Miracolo a Milano*), ove il sentimento con cui è accolta la realtà provoca effetti di lezioso stupore. Sono gli scogli, questi, su cui venne a infrangersi la simbiosi Zavattini-De Sica dopo il breve e intenso periodo di cui un comune afflato morale consentì loro di attingere il livello espressivo. Pri-

ma vi è in De Sica molta lindura stilistica e una ricerca di sincerità umana degna di nota anche se priva di vera audacia (*Teresa Venerdì*, *I bambini ci guardano*), dopo la decadenza e le incertezze del *Miracolo* e di *Umberto D* e, ancora, il decoro formale unito ad una assoluta vacuità di sentimento quale si svela in *Stazione Termini*.

Diversamente da Bazin ammiratore di De Sica, mi annovero tra quelli che ritengono Rossellini la più forte figura di regista italiano. *Roma, città aperta* si muove in una costante intensità lirica, ove si eccettui certa sommaria durezza dei personaggi tedeschi; il primo, il quarto e il sesto episodio di *Paisà* posseggono una scabra energia rappresentativa che non ha confronti nella storia del nostro cinema; e ogni suo film, anche il peggiore, il più compromesso con la retorica dei contenuti, presenta pagine in cui le convenzioni sono oltrepassate da una vitalità e autenticità estetica e morale che sono il pegno di una natura eccezionalmente dotata. In lui le crisi di stanchezza rimangono alla superficie senza intaccare l'essenza della sua attitudine creativa, e le perplessità ideologiche non giungono a negare la profondità della risonanza lirica.

Torna ad onore di Massimo Mida non essersi lasciato prendere troppo la mano dalla ideologia che professa e non avere in alcun modo tentato di sminuire la validità complessiva dell'opera e della personalità di Rossellini. Si ha anzi, nelle sue pagine un tentativo di riabilitazione di *Francesco giullare di Dio*. Nei confronti di *Francesco*, la condanna da cui lo si vede per solito colpito e che è diventata un luogo comune, è dovuta non ad una valutazione estetica, ma ad un giudizio storiografico. Si imputa in sostanza a Rossellini di non aver tenuto conto della moderna critica storica sul francescanesimo quasi che i suoi fotogrammi tendessero ad essere giudizi e non essenzialmente immagini! L'ispirazione ai *Fioretti* è invece esplicita. E allora il vero problema critico, che qui non si vuol certo dare per risolto e che nemmeno Mida affronta in questi termini, sta nel decidere se il Francesco rosselliniano sia contaminato di dannunzianesimo e se l'atmosfera di gioia operosa e ingenua sia semplicemente asserita da un atteggiamento letterario o non venga al contrario vivificata da una reale consonanza etica.

Il giudizio su *Stromboli* ed *Europa* '51 è forse eccessivamente severo. Si è detto altrove in che consista la positività episodica dell'uno e dell'altro film e non è per ora il caso di tornarvi sopra. Ma anche in queste opinioni restrittive, Mida non perde il suo pacato equilibrio. Semmai ciò che dispiace nel suo saggio sono alcune sciatterie stilistiche e certi *hors d'ouevre* politici che però, appunto perché isolati dal contesto opinativo, non arrivano a ledere gravemente la sostanza dell'argomentazione per ciò che riguarda, in stretto senso, l'opera del Rossellini.

A giudicare da questi volumetti, due dei quali sono usciti, però, a molta distanza di tempo dai primi, l'iniziativa di Guanda si mostra certamente proficua su un piano di avveduta divulgazione. Per ottenere una vera e propria rielaborazione storico-critica sarebbe necessario uscire dai limiti attuali della collana e passare dal saggio-articolo alla monografia (si pensi alla collana del *Septième Art*). Ciò che a questo fine sembra far difetto non è tanto l'informazione e la documentazione, che anzi sono assai curate, quanto un'adeguata consapevolezza dell'impegno critico.

Vittorio Stella

I film

Julius Cæsar [1]

Nello svolgere un'attività critica, ci si pone spesso la domanda se valga più limitare gli scopi, ma poi raggiungerli, oppure porsi scopi generosi pur rischiando di restarne al di sotto, e di lastricare l'inferno con nuove buone intenzioni. Se insomma sia preferibile la coscienza dei propri limiti al coraggio del tentativo. E' solo un fatto di proporzioni: quando la coscienza diventa timore e inibizione, oppure prudente calcolo, è una coscienza mortificatrice, meschina. Se il coraggio tradisce invece la presunzione, diventa detestabile, vanteria senza costrutto.

Nel campo dello spettacolo teatrale, questo dilemma è all'ordine del giorno. Ci si trova difatti molto spesso dinanzi ad ottime esecuzioni di testi senza importanza, e a mediocri, a volte pessime, esecuzioni dei classici. Dinanzi a un Roussin interpretato alla perfezione, si invoca Shakespeare, di fronte a uno Shakespeare ridotto in pezzi (com'è, nove volte su dieci), si invoca Roussin, dove almeno le intenzioni restano al rango delle possibilità.

Per il film, le perplessità sono minori. Si verifica assai di rado il caso di uno spettacolo che meriti di essere visto, ed abbia un suo significato, per l'interpretazione, sia pure di un testo di nessun conto (ricordo ad esempio Ruggero Ruggeri nel « Barone di Gragnano » di Vincenzo Tieri: il personaggio da lui creato andava ben al di là di quello presentato nel testo). Ben pochi sono stati i registi

(1) *Julius Caesar*. Regia e sceneggiatura: Joseph L. Mankiewicz. Soggetto: dalla tragedia di Shakespeare. Fotografia: Joseph Ruttenberg. Scenografia: Cedric Gibbons e Edward Carfagno. Costumi: Herschel MacCoy. Musica: Miklos Rozsa. Interpreti principali: Marlon Brando (Antonio), James Mason (Bruto), John Gielguld (Cassio), Louis Calhern (Giulio Cesare), Edmond O' Brien (Casca), Greer Garson (Calpurnia), Deborah Kerr (Porzia). Produttore: John Houseman, 1953.

che da una scadente sceneggiatura hanno potuto trarre un buon film: i limiti che condizionavano la sceneggiatura, persistono anche nel lavoro di regìa, non si può realizzare — solitamente — quella libertà creativa che l'attore ha con il suo personaggio ad onta, direi, delle sue battute.

Ecco perché ogni film che si appoggia ad un'ottima sceneggiatura (tanto migliore, come suo sempre presente contenuto letterario, se l'ha fornita Shakespeare) è sempre lodevole, in linea di principio. A meno che non la deformi indecorosamente. Tolta questa ipotesi (che a volte si verifica) sul piano dell'arte un mediocre film su testo shakespeariano, equivale a un'ottima realizzazione di una commedia senza pretese: *Julius Caesar* a *Born yesterday*. Con la differenza però che ascoltare Shakespeare è sempre un beneficio: le sue parole giungono consolanti e vitali allo spettatore (perfino in un'assai discutibile versione, e perfino attraverso le immancabili voci dei soliti doppiatori). In altre parole, il film assume qui (quando non giunge al livello e all'arte di *Henry V*, per merito di Laurence Olivier) un compito minore, divulgativo, informativo direi, che è sempre preferibile a tante ambizioni sbagliate. Diviene una specie di teatro in scatola. Quando il teatro è Shakespeare, ben venga (si è sullo stesso piano del documentario scientifico ed etnografico). Vuol dire che pubblici vastissimi ascolteranno Shakespeare, anche se il sonoro nel film cede sempre il campo all'immagine, ne è un sussidio (per la costituzione stessa dei nostri sensi, fra cui il più subitaneo è la vista) anche se Shakespeare giunge quindi attraverso un movimento d'immagini che ne è uno scialbo portato.

L'interesse e il piacere prendono lo spettatore che assiste a *Julius Caesar*, nonostante la banalità e la fiacchezza dell'interpretazione registica; grazie a Shakespeare, anche gli spettatori che lo ignorano (e al cinema, non sono pochi: di qui l'importanza di presentarlo).

E poi, questo è lo Shakespeare di *Julius Caesar*, che ritrae con ampio respiro e schiettezza di passioni l'impronta tragica della storia, il dramma della nostra civiltà, in un paradigma che riprende la rivelazione sacra di Eschilo. La stessa testimonianza storica dei fatti, non presenta l'esempio-limite dello stato contraddittorio in cui vive ogni direzione politica, che dalla persona va alla classe e viceversa? Non è questo il luogo per analizzare la tragedia di Shake-

speare, ma vorremmo soltanto far comprendere quanto sia importante che il suo senso giunga al vastissimo, universale pubblico del film. E' vero che la tradizione classica può inaridirci e distoglierci da quello che è il naturale compito: affrontare con i nostri mezzi la nostra realtà. Ma è anche vero, che un'onesta divulgazione dei classici è sempre e di gran lunga preferibile all'idiozia fumettistica, alla mitomania romanzesca, al cattivo melodramma di cui si nutrono i normali soggetti cinematografici: a quanto cioè non si riferisce alla vita vera, ma a costruzioni immagginose che offrano *ersatz* allo spettatore privo di vita propria.

John Houseman (produttore) e Joseph Manckiewicz (regista: assai più legato al produttore, all'uso hollywoodiano, di quanto non lo si sia da noi) hanno pensato di ovviare a ogni difficoltà, affrontando il testo con quegli scrupoli e quella mancanza di approfondimento che caratterizzano le regìe teatrali artigianalmente corrette. Non hanno cioè affatto considerato quanto Shakespeare sia « cinematografico », possieda nella sua struttura quello spirito di spettacolo popolare per eccellenza che oggi è caratteristico del film. Del resto, il film non sarebbe come è oggi, se alla sua origine (e precisamente nella narrazione alla Griffith) non vi fosse stata l'elaborazione formale del dramma shakespeariano, evolutasi attraverso i secoli ed altre esperienze. Una delle grandi intuizioni di Eisenstein, negli ultimi suoi anni, fu appunto di riallacciarsi alla forma del dramma shakespeariano, per tentare un epos cinematografico. Niente di tutto questo nel film della Metro. Niente più di quanto avrebbe fatto un regista di teatro provinciale in Germania. Con questa aggravante: che i mezzi teatrali rendono possibile eludere l'ambiente storico evocato, l'atmosfera psicologica, soprattutto quando gli interpreti riescono a venire in primo piano. Nel film invece, niente può farli dimenticare: e quanto poco abbiano compreso, regista e produttore, la Roma a cui Shakespeare ha dato veste, ma che è sempre e soprattutto Roma, viene in luce fin dalle prime sequenze. Non c'è stato alcun sforzo coerente per passare dal linguaggio della rappresentazione teatrale a quello della rappresentazione cinematografica, se si eccettua qualche effetto di cattivo gusto nella battaglia di Filippi. D'altro canto, anche nei limiti teatrali, come appaiono false le costruzioni, i costumi, gli atteggiamenti delle masse, quant'è eterogeneo il gruppo degli attori (anche in fatto di pronuncia, fra quella inglese e quella americana), come alcuni di essi ci appaiono ca-

ricaturali nei confronti dei personaggi storici e shakespeariani. Mankiewicz è ora a Roma. Avrà almeno attraversato il foro, e in suor suo avrà certo meditato sulla leggerezza. Perché gli sono mancati sia una fedele, intelligente, ricostruzione storica, sia la trasfigurazione poetica. Si sa come vanno queste cose: ci si affida al « competente », che in questo caso sarebbe stato Pietro Maria Pasinetti (per altro, scrittore di gusto). In realtà il « competente » ha funzioni di comodo, e i suoi consigli non hanno influenza positiva che sui riccioli e sul modo di portare la toga, compatibilmente con i capricci degli attori. Non può in ogni caso affermare, ad esempio, come son certo che dentro di sè P. M. Pasinetti ha pensato, che attori come Louis Calhern (Cesare), Greer Garson (Calpurnia), Deborah Kerr (Porzia), sono a priori impossibilitati a sostenere le loro parti, se non altro per incompatibilità di caratteristiche fisiche. Né può sentirsi autorizzato a respingere le scenografie di Cedric Gibbons e Edward Garfagna, o a protestare contro gli accordi melodrammatici di Miklos Rozsa, o contro gli schieramenti bellici preordinati sulle montagnole poco distanti da Hollywood.

« Competente » dev'essere anzitutto il regista. Ecco perché, nel secolo scorso, quando Stanislavskij volle preparare un suo *Julius Caesar* al Teatro d'Arte, soggiornò con i suoi attori sei mesi a Roma, prima di iniziare le prove. Ed è non privo di umoristico significato che questi hollywodiani così solleciti a stabilirsi a Roma per realizzarvi film di poco conto, in base a calcoli di convenienza economica, non l'abbiano poi fatto quando sarebbe stato veramente necessario. Dal punto di vista registico, questa è una delle prove più povere e più decisamente mancate di Mankiewicz, a cui si devono invece diverse tra le migliori produzioni statunitensi di questi ultimi anni (per esempio, *House of Strangers*).

Manca l'ambiente, manca una tecnica di ripresa adeguata al soggetto, manca una fusione tra gli interpreti, probabilmente per il fatto stesso che la sua direzione della recitazione non era abbastanza autorevole, e si hanno squilibrii preoccupanti, gli attori procedono come tante isole. John Gielguld (Cassio), illustre interprete shakespeariano, porta con sè una scuola, una tradizione, un'arte, elaborata sui palcoscenici per decennii, e con ammirevole maestria, qui piegatasi alla pittura di un carattere, con le sfumature e le ripetizioni di toni e di atteggiamenti che ne creano l'immagine dinanzi allo spettatore. Marlon Brando (Marco Antonio) è la giovane scuo-

la americana, con il suo impeto e il suo vigore, da lui ammirevolmente impersonati: abbiamo un Marco Antonio tracciato con autenticità e complessità di reazioni, particolarmente nelle celebri scene che si susseguono dopo l'assassinio di Cesare. James Mason (Bruto) è a metà strada tra i due: conscio evidentemente di una tradizione shakespeariana, ma, attraverso la sua prevalente attività filmistica, avvicinatosi anche al gusto della recitazione in Broadway e in Hollywood. James Mason è anche il solo che tenti, forse istintivamente, di adattare la recitazione di un testo teatrale alle necessità dello schermo. Gli altri interpreti, o recitano come se si trovassero su di un normale palcoscenico, o mormorano malamente le battute, come se si trattasse di frasi banali del dialogo di una qualsiasi sceneggiatura. Favorito anche dalla natura del suo personaggio, che è il nobile eroe della tragedia e della vicenda, James Mason offre l'interpretazione più equilibrata e più convincente, che meglio delle altre tocca l'animo, per nobiltà e sincerità d'espressione.

Si è dunque rimasti lontani dall'obbiettivo di rendere cinematograficamente l'opera di Shakespeare. Va comunque osservato che *Julius Caesar*, come *Romeo and Juliet*, *Macbeth*, *King Lear* e lo stesso *Hamlet*, sono, in certo senso, irrealizzabili: non si può interpretarli in modo da raggiungerli, da farli comprendere interamente. Questo lo si può ottenere per opere minori: Laurence Olivier con *Henry V* (e quale interprete andrebbe studiato anche il Verdi di *Falstaff* e di *Otello*). Particolarmente per *Julius Caesar*: anche non considerando le difficoltà dell'ambiente, e la grandezza del motivo storico, come trovare quattro grandi attori per i quattro protagonisti, e soprattutto come fonderli, come intonarli? In *Romeo and Juliet*, il problema è dello stesso genere: come trovare due interpreti che abbiano l'estrema giovinezza richiesta dai personaggi, e al tempo stesso la maturità artistica necessaria per sostenerli? La Televisione italiana, ha presentato una versione di *Romeo and Juliet*, dove si sono adunati tutti gli inconvenienti: gli interpreti non erano nè giovani come i loro personaggi, nè maturi per rappresentarne lo spirito. Le difficoltà del teatro e della ripresa cinematografica si sono sommate, nel senso che alla mancanza del tempo di prova e del montaggio a posteriori, si è aggiunto il rischio della visione riavvicinata, portando alla conclusione che è meglio, per ora, che la trasmissione televisiva si astenga dall'affrontare prove così problematiche anche in sede teatrale o cinematografica, dove

si hanno ormai saldi postulati tecnici. Non che la televisione non possa affrontare i classici: ma *questi* classici, la cui interpretazione è notoriamente un'impresa audace quanto destinata a restare inferiore al suo compito (lo stesso potremmo dire per i classici greci).

Corre una sottile linea tra l'utilità e l'inutilità di un ricorso a Shakespeare (può esservi anche dannosità: mai per lo spettatore, ma per la memoria dell'autore). Tutto sommato, il lavoro di Houseman e Mankiewicz, la supera con qualche margine. Vi sono alcuni momenti in cui errori e deficienze si mettono in secondo piano, o disturbano poco, e sentiamo giungerci direttamente la parola di Shakespeare: dall'uccisione ai discorsi di Bruto e di Antonio (non tenendo conto del popolo romano visto con facce di generici hollywoodiani) e le scene nell'interno della tenda di Bruto (nonostante un Lucillo del tutto inespressivo).

Vito Pandolfi

Rassegna bibliografica

CECOSLOVACCHIA

Le Film Tchécoslovaque, VII, I, Praha, janvier 1954. « Qu'y a-t-il de nouveau dans la production des films de long métrage: *Venez, nous jouons* »; « Au seuil de l'année nouvelle »; « Nouveau dessins animés tchécoslocaques: *Le petit coq et la petite poule et La tarte au pavot* »; « Eduard Cupàk »; « *Un tetit verre de plus*, nouveau film de marionettes de court métrage »; « Nouvelles diverses: Les films tchécoslovaques à l'étranger; *Le don de la vie;* Les hotes soviétiques chez Jiri Trnka; Le succes aux festivals étrangers; Un film de court métrage sur un monument artistique précieux ».

FRANCIA

Cahiers du Cinéma, tome VI, N. 31, Paris, janvier 1954. La Rédaction: « Editorial »; Jacques Doniol-Valcroze: « Déshabillage d'une petite bourgeoise sentimentale »; Francois Truffaut: « Une certaine tendence du cinéma francais »; Marcel L'Herbier; « Télé-Shaw »; Le Cinémascope: Maurice Scherer: « Vertus Cardinales du Cinémascope »; Herman G. Weinberg: « Ipso Facto »; Alexandre Astruc; « Le cinéma total »; Jacques Doniol-Valcroze: « Opération Chrétien »; André Bazin: « Fin du montage »; Michel Dorsday: « Alleluia »; Jacques Rivette: » L'Age des metteurs en scene »; Les Milms: Andrè Bazin: « Un film au téléobjectif. *The little fugitive* »; Francois Truffaut: « Aimer Fritz Lang. *The Big Heat* »; Philippe Demonsablon: « Le travesti.*Lili* »; Jacques Doniol-Valcroze: « Un style de couleur. *Moulin Rouge* »; Jacques Doniol-Valcroze: « Les phénomenés. *Les Orgueilleux* »; Marie Seaton: « Eisenstein et les Ciné-Clubs Francais »; An. « Table des matières du tome V ».

Positif, tome II, n. 9, Yyon, 1954. *Hommage à Monsieur Hulot*: Jacques Tati: « Spectacle Permanent »; Jean Painlevé: « Permanence de Monsieur Hulot »; Henry Collone: « Hulot Berlu »; Michel Subiela: « En regardant couler la guimauve »; *Quelques films*: Louis Chavance: « Pierre Prevert et ses films »; Roger Tailleur: « Le cheval rose, *Ride the Pink Horse* »; Bernard Chardere: « Du sang bleu a la une. *Kind Hearts and Coronets* »; Albert Bolduc: « Lacombinades. *L'appel du destin* »; Bernard Chardere et Michel Subiela: « Reflexions sur la tragique moderne: *Hingh noon, The set up, A walk in the sun, The red bandge of courage* »; Madeline Vives: « Berenice, en attendant le train. *Stazione Termini* »; *L'oeuvre de*: Pierre Bailly: « Stroheim ou le revers de l'uniforme »; Francois Michel: « Robert Mennegoz, cinéma clandestin »; Guy Jacob: « Jacques Prevert, auteur de films ».

GERMANIA

Der Filmspiegel, n. I, Berlin, DDR, 1954. « *Kein Hüsung*: Ein Neuer DEFA film »; W. H. Kr.: « Regie führt: Arthur Pohl »; B. W.: « *Monsieur Taxi* »; Karl Heins Busch: « Die geschminkte katze »; Gerald W. Horten: *Hexen*, Kubas filmkomödie in den Babelsberger Ateliers »; Paul Mochmann: « Erinnerungen an den « *Blauen Engel* »; *Kritik*: rob: « *Die Geschichte vom Kleinen Muck*, regie Wolfgang Staudte »; Mü.: *Das Mädchen Anna*, regie Karel Stekly »; Julia Dressler: « Wir erlebten Bukarest ».

Der Filmspiegel, n. 2, Berlin, DDR, 1954. « Fur eine gemeinsame deutsche dem frieden dienende kultur »; Michael Tscheno-Hell: « Denn wir sind stärker »; Werner H. Krause: « Das geheimnisvolle Wrack »; W. H. Kr.: « Regie führt: Herbert Ball-

mann »; *Kritik*: J. D.: « Arena der Kühnen »; Herma: « Aus der Praxis der Filmschaffenden »; Willi Linke: « Ein Wettbewerb der alle Filmbesucher interessien »; Wd.: « Die Nacht ist meine Welt ».

INGHILTERRA

Singh and Sound, vol. 23 (New Quarterly Series), n. 3, London, january-march 1954. An.: « In the picture »; An.: « A guide to current films »; « The front page »; Orson Welles: « The Third Audience »; An.: « Report on the « X »; Tony Richardson: « The films of Louis Bunuel »; René Micha: « Chaplin as Don Juan »; Janet Adem Smith: « Filming Everest »; *Film Reviews*: Gavin Lambert: « *The band vagon* »; Basil Wright: « *The robe* »; Penelope Houston: « *The man between* »; David Fisher: « *Nous sommes tous des assassins* »; Karel Reisz: « *From here to eternity* »; Penelope Houston: « *The Heart of the Matter* »; William Whitebait: « *The Pleasure Garden* »; Foryth Hardy: « *World without End* »; An.: « *Beat the Devil* », « *Les vacances de Monsieur Hulot* »; Duncan Crow; « The first golden age »; Edwing Bond: « How to be a Film Exhibitor »; David Fisher: « The Angel, the Devil and the Space Traveller »; B. D. Garga: « Background of the Indian Film »; Milton Shulman, Dilys Powell, A. T. Weisman, Kenneth Robinson, Carl Foreman, Paul Rotha: « Richard Winnington »; « *Book Reviews*: Ernest Lindgren: « French Film » by Georges Sadoul; Lindsay Anderson: « Dieu au cinéma » by Amédée Ayfre; David Robinson: « Douglas Fairbanks, the fourth musketeer » by R. Hancock and L. Fairbanks; Philip Hope-Wallace: « Alec Guinness » by Kenneth Tynan, « The Actor's ways and means » by Michael Redgrave; Arnold Bennet: « The Film « Story »; John Huntley: « The Sound Track »; Correspondence.

Bianco e Nero, XIV, 12, Roma, dicembre 1953. Giuseppe Sala: « Sesso e politica »; Giulio Monteleoni: « G. R. Aldo »; Raffaele Mastrostefano: « Lo spettacolo e il pubblico »; Giorgio Prosperi: « Lo scrittore cinematografico »; Carl Vincent: « 1908, annata fulcro: gl'intellettuali orientano l'arte cinematografica »; Giancarlo Vigorelli: « La « seconda strada » della cultura italiana »; Minsa Craig: « La danza per gli attori »; *Variazioni e commenti*: Franco Venturi: « La cultura cinematografica in Inghilterra »; *I libri*: Tito Guerrini: « Sept ans de cinéma francais » de H. Agel, J. P. Barrot, A. Bazin, J. Doniol-Valcroze, D. Marion, J. Queval, J. L. Tallenay; *I film*: Nino Ghelli: *L'amore in città, Il sole negli occhi, Gelosia, L'incantevole nemica;* Rassegna della stampa; Vita del C. S. C.; Guido Cincotti: « Indice generale del volume XX, annata 1953 ».

Cinema, n. s., vol. IX, VI, 125, Milano, 15 gennaio 1954. Walter Alberti: « Negli archivi la storia del cinema »; Cinema-gira; C.: « L'arte non c'entra »; Herman G. Weinberg: « Anni facili per gli uomini « sissignore »; Marcel Lapierre: « La TV fa del cinema »; Francis Koval: « Il cinema d'avanguardia non è morto »; Leonardo Autera: « Parabola di Fritz Lang »; Giulio Cesare Castello: Film di questi giorni: *Villa Borghese, La tunica, Stalag* 17, (Miscellanea: *Il nemico pubblico n.* 1, *La rivale di mia moglie, Il paese degli orsi, L'irresistibile Mr. John, Il pagliaccio*); Il Postiglione: La diligenza; Biblioteca: Sergio De Santis. « Il cinema italiano » di Carlo Lizzani »; Indice del volume X (15 luglio - 30 dicembre 1953).

Cinema, n. s., vol. XI, VII, 126, Milano, 30 gennaio 1954. An.: « Perchè *Pane, amore e fantasia* piace al pubblico »; Cinema-Gira; C.: « Cercansi divi tipo esportazione »; Pietro Speri: « Fatto spettacolare e fatto educativo »; Riccardo Redi: « La TV non è il cinema »; Roberto Paolella: « Il teatro lirico e lo schermo »: « Giovanna al rogo »; Lotte H. Eisner: « Troppo ignorati gli scenografi nel cinema tedesco »; Norman G. Dyherenfurth: « Si può insegnare a fare del cinema? »; Mario Verdone: « Stiller. Il montaggio delle attrazioni »; Roger Manvell: « Cuori teneri e teste dure »; Ernesto G. Laura: « Università e Cinema: un atto di cultura »; Sergio Tofani: « Anche il Brasile ha il suo Festival »; Jaime Potenze: « Settimane » e « Festivals » in Argentina »; bert. Attori in cifre; Giulio Cesare Castello: Film di questi giorni: *Pa-*

ne, amore e fantasia, Giulio Cesare, (Miscellanea: *La baia del tuono, Operazione « Z », Cavalleria rusticana*); Vice: *Le due verità, La ninfa degli antipodi, Squadra omicidi*; Il postiglione: La diligenza; il Circolo Romano del Cinema e la censura; Lettere.

Cinema, n. s., vol. XI, VII, 127, Milano, 15 febbraio 1954. Biblioteca: Sergio De Santis: « Il western maggiorenne » di Tullio Kezich; Pietro Speri: « Il cinema, il film nell'esperienza giovanile » di Giuseppe Flores d'Arcais; Cinema-Gira; C.: « Dialogo o monologo? »; Giancarlo Tesi: « La fatica del cinema italiano »; Franco Rossetti: « Motivi dell'odierno cinema nipponico »; Robert Rauch: « Con Mankiewicz mentre si gira la « *Contessa scalza* »; Charles Ford: « Vita movimentata dei « serials »: « Donne eroine »; Davide Turconi: « La teorica del film nasce dalla poesia »; Università e Cinema; Giorgio Trentin: « Formato Ridotto »; Giulio Cesare Catello: Film di questi giorni: *Cronache di poveri amanti, Destini di donne, Questa è la vita* (Miscellanea: *Lo sperone nudo, Nuvola nera, L'isola nel cielo, Sparvieri di fuoco, I signori preferiscono le bionde, La conquista dell'Everest, Donne proibite, Giuseppe Verdi*); Il postiglione: La diligenza.

Cinema Nuovo, III, 27, Milano, 15 gennaio 1954. Lettere al direttore. Cesare Zavattini: « Diario »; Cinema Nuovo: « Risposte a un giovane attore »; Michele Gandin: « Diamo agli attori scuole e insegnanti »; Charles Dullin: « Un personaggio al giorno »; Guido Gatti, Ettore Giannini, Umberto de Sica, Alessandro Fersen, Luigi Zampa, Paolo Stoppa: « Sei giudizi su una scuola »; Gloria Guerrieri, Michele Capezzuoli, Mitzi Roman, Edmondo Cotignoli, Marco Guglielmi: La materia di studio »; Bando di concorso; « Ecco il « workshop »; Un workshop italiano; Vsevolod Pudockin: « Prefazione al vero interprete »; Siegfried Kracauer: « Personaggi in cellofan »; Stelio Martini: « Una bella di notte sulla spiaggia di Lattuada »; Alberto Lattuada, Luigi Malerba, Rodolfo Sonego: « Gentiluomini del lungomare »; Guido Aristarco: « Il mestiere del critico: *Amore in città* » Tom Granich: « I cortometraggi »; Vice: « TV anno zero »; Colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, III, 28, Milano, I febbraio 1954. Lettere ad direttore. Notizie. Cesare Zavattini: « Diario »; Cinema Nuovo: « Mozione al Parlamento »; Giorgio Falcidia: « Tutta ancora da raccontare la storia degli italiani »; Aldo Paladini: « Il Risorgimento scende da cavallo »; G. D.: « Hanno eletto Caterina »; Lino dal Fra: « Rifarei qualche scena del sole negli occhi »; Antonio Pietrangeli: « Celestina in città »; Stelio Martini: « Viaggio di nozze in bicicletta »; Pier Luigi Lanza: « Preferiscono l'Everest »; Luigi Pestalozza: « Fanno la coda per Totò le ragazze di Leningrado »; Carlo Doglio: « Massacri e farfalle nella guerra di Milestone »; Elvio Facchinelli: « Le schede invecchiano »; Morando Morandini: « Gloria Grahame »; Vice: « Il mestiere del critico: *Il tesoro dell'Africa, Giulio Cesare, Lili, Aida, Storia di tre amori, Gelosia* »; Tom Granich: « I cortometraggi »; Leo Penna: « Segnaliamo ai registi questi romanzi »; Gerardo Guerrieri: « Tre volti in tre lingue »; Vito Pandolfi: « Non tollera il mestiere dell'attore »; Colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, III, 29, Milano, 15 febbraio 1954. Lettere al direttore. Notizie. Cesare Zavattini: « Diario »; Cinema Nuovo: « Come fare un film senza capitali? »; Thomas Mann: « Lacrime a tradimento »; Emilio Tadini: « Molti sogni sul telone »; Massimo Mida: « Al di qua del paradiso il digiuno forzato »; Edgardo Pavesi: « Sicilia primo amore »; S. M.: « Non c'è ma si vede »; D. A. Lemmi: « Come facevano gli omnibus a volare sui tetti »; Giorgio N. Fenin: « L'Upim della TV »; Lo Duca: « Golosi di film gli amici cubani »; Guido Aristarco: « Il mesiere del critico: *Pane, amore e fantasia* »; Schede, a cura della redazione: *Mare crudele, Accadde a Berlino, Destini di donne, Il sergente Bum, Ha ballato una sola estate*; Vito Pandolfi: « Arrivato dall'USA il brivido TV »; Tom Granich: « I cortometraggi »; T. K.: « Le fidanzate di celluloide »; Leo Penna: « Segnaliamo ai nostri registi questi romanzi »; Giacomo Gambetti: « Congiure in biblioteca »; Colloqui con i lettori.

Filmcritica, vol. VII, n. 32, Roma, gennaio 1954. Galvano della Volpe: « Contraddizioni dell'estetica di Lukacs »; Mario Soldati: « Bandiera rossa »; Mario Soldati e

Carlo Musso: « La camera 207 »; Ada Sabbatini: « Vittorio de Sica, regista »; *Note e corsivi*: Umberto Barbaro: « Riforma della censura? »; Gian Gaspare Napolitano: « Sopratutto dei buoni soggetti »; *Cinema biblioteca*: Giuseppe Ferrara: « Cinema europeo » di Enrico Giannelli; *Schede critiche*: Edoardo Bruno: *Noi donne, Amore in città, Gelosia, Un marito per Anna Zaccheo, Villa Borghese, Pane, amore e fantasia, La passeggiata;* Marilla Franco: *Il sole negli occhi.*

L'Eco del Cinema, V, 64 (I), Roma, 15 gennaio 1954. L. S.: « Ieri dicevamo... »; An.: « E' pericoloso sporgersi »; Lorenzo Quaglietti: « *Pane, amore e fantasia* »; Umberto Barbaro: « *Giulio Cesare* e le riduzioni scespiriane »; Luigi Chiarini: « Per un cinema nazionale »; Antonio Pietrangeli: « Perchè il dialetto? »; Achille Danieli: « Paul Strand e l'arte della fotografia »; Brunello Rondi: « L'ultimo film di Pudovkin »; Tommaso Chiaretti: « Un'attrice: Anna Magnani »; Béla Balázs: « L'avanguardismo »; Domenico Acconci: « Le pettegole dittatrici di Hollywood »; Marcello Caccialupi Parteguelfa: « Ricordi di « Un colpo di pistola »; Salvatore Sibilla: I libri: « Il western maggiorenne »; Rassegna della stampa; Notiziario; Quindicina sullo schermo; Posta.

L'Eco del Cinema, V, 65 (2), 31 gennaio 1954, Venezia 1954; Massimo Mida: « Un'epopea per il cinema italiano »; Gianni Puccini: « Un'attrice: Judy Holliday »; Libero Solaroli: « Ubaldo Arata e Massimo Terzano »; Brunello Rondi: « L'esigenza di Cesare Zavattini »; C. Zavattini: « La guerra »; Aldo Scagnetti: « Piazza della Pilotta e la redazione di « Vecchio Cinema »; Giulio Morelli: « Giovanni Pascoli e il cinema »; Callisto Cosulich: « Il gesto di frine »; Domenico Acconci: « Fantasmi vivi sul viale del tramonto »; Lorenzo Quaglietti: I film della quindicina: « *La passeggiata* e *Il piccolo fuggitivo* »; Umberto Barbaro: « Un compito per i cineasti »; Jone Tuzzi: « Qualche esperienza di produzione televisiva »; Rassegna della stampa; Circoli del Cinema; Notiziario; La quindicina sullo schermo; La posta.

STATI UNITI D'AMERICA

Films in Review, vol. V. n. 1, New York, january 1954. Henry Hart: « 1953's ten best »; Theodore R. Conant: « Anti-american films in Japan »; William K. Everson: « Horror Films »; Ernest Callenbach: « The Comic Ecstasy »; Herman G. Weinberg: « Coffee, Brandy and Cigars, XV »; *Film Reviews*: Ralph Gerstle: « *The conquest of Everest* and *Annapurna* »; Robert Kass: « *Both Sides of the Law* »; Charles A. Bu_tler: « *Cease fire* »; Carolyn Harrow: « *Miss Sadie Thompson* »; An.: Miscellaneous reviews: « *Hondo, Give a Girl a Break, Escape from Fort Bravo Act of Love, The Man Between, The Glenn Miller Story, Beneath the 12-mile Reef, Stranger on the Prowl* »; Gordon Hendricks: « The Sound Trlack »; *Book Reviews*: Christopher North: « New Screen Techniques » edited by Martin Quiglesy; Elspeth Hart: « Vagrant Viking » by Peter Frenchen; Letters, Recommended Movies.

The Quartely of Film, Radio, Television, vol. VIII, n. 2, Berkeley and Los Angeles, winter (1935-1954). *Shakespeare in the mass media*: John Houseman: *Julius Caesar*: Mr. Mankiewiez's Shooting Script »; James E. Phillips: « Shakespeare as a Screen Writer »; P. M. Pasinetti: « The Role of the Technical Adviser »; Robert Hamilton Ball: « Shakespeare in One Reel »; Flora Rheta Schrciber: « Television's Hamlet ». *Music in the mass media*: Burton Paulu: « Televisig the Minneapolis Symphony Orchestra »; *Problems in Communication*: Irving Pichel: « *Martin Luther*, The Problem of Documentation »; Anthony R. Michaelis: « Cinematographic Evidence in Law »; *Books and Bibliography*: Gerald Pratley: « Film Music On Records »; Franklin Fearing: « A Bibliography for the Quarter: « Theory of the Film » by Bela Balazs, « It Takes More Than Talent » by Mervyn Leroy; « Merely Colossal: The Story of the Movies from the Long Chase to the Chaise Longue » by Arthur Mayer; « Douglas Fairbanks, the fourth Musketeer » by L. Fairbanks and R. Hancock; « Television Scripts for Stagins and Study » by R. Bretz and E. Stasheff; « Producing and Directing for the Television » by Charles Adams; « Radio and Television Drama » by J. Mickel; « Film Composers in America: A Checklist of their Work » by Clifford Mc Carty ».

UNIONE DELLE REPUBBLICHE SOCIALISTE SOVIETICHE

Iskusstvo Kino, n. I, Moskva, ianvar' 1954. Peredovaia (Editoriale): « Za dal'nejsij rost, za razvitie vsech zanrov kinoiskusstva! » (Per lo sviluppo e la fioritura di tutti i generi dell'arte cinematografica!); J. Morozov: « A v zizni- sloscnee i irce » (Ma nella vita, tutto è più complicato e più chiaro...); *Literaturnyj scenarij* (*Soggetti*): A. Galic i K. Isaev: « *Na plotu* » (Sulla zattera); *Stat'i o fil'mach* (*Articoli su film*): N. Belechova: « Pravda i masterstvo. O fil'me *Povest' o neftianikach Kaspiia* » (Verità e maestria. Sul film *Racconto sui petrolieri del Caspio*); *Tvorceskaia tribuna* (*Tribuna creativa*): M. Zarov: « Trudnosti legkogo zanrov » (Le difficoltà del genere « leggero »); D. Sciostakovic: « Esce ras o kinomuzyke » (Ancora sulla musica cinematografica); M. Michajlov: « Opere - milionnuiu auditoriu » (L'opera: un auditorio di milioni di persone); *Za rubezom* (*All'estero*): V. Zdan: « Mezdunarodnij Kongress Associacii Naucnych fil'mov Londone » (Il Congresso Internazionale dell'associazione dei film scientifici a Londra); V. Golovnia: « Na festivale sovetskich fil'mov v Polse » (Al festival dei film sovietici in Polonia); G. Avarin: « Gollivudskie proricateli smotriat v buduscee » (I veggenti di Hollywood scrutano il futuro); *Bibliografia*: N. Gromov: « Kniga bez adresa » (Un libro senza indirizzo); *Chronika* (*Cronaca*): « K prazdnovaniu 300-leta vassoedineniia Ukrainy s Rossej » (Il trecentesimo anniversario dell'unione dell'Ucraina alla Russia); « Vecera ital'ianskoj kinematografii » (Serate di cinema italiano); « Film-spektakl' ili ekranizaciia » (Spettacolo filmato o versione cinematografica?); « Vsesoiuznyj festival' sel'skochoziajstvennich fil'mov » (Festival pan-unionista di film agricoli).

E' nato un topo

DI ANITA LOOS

Titolo originale: *A Mous is born.*
Traduzione italiana di Guidarino Guidi.

I personaggi e gli avvenimenti descritti in questo libro sono interamente il prodotto della fantasia dell'autrice e non hanno alcun riferimento con persone o fatti della vita reale.

AVVERTENZA

Presentiamo ai nostri lettori la traduzione italiana dovuta a Guidarino Guidi del romanzo satirico di Anita Loos "E' nato un topo". Pur nella sua forma paradossale esso costituisce un documento abbastanza pungente del mondo cinematografico di Hollywood, del quale, chi ben lo conosce può ritrovare personaggi, atteggiamenti mentali e pregiudizi, nonché metodi di lavoro e industriali.

Si tratta, è bene avvertirlo, di un patrimonio che è comune, nonostante le debite differenze, a tanto cinema occidentale e, quindi, anche al nostro nei suoi aspetti più deteriori.

La letteratura corrente americana è piena di romanzi che hanno per soggetto il cinema e i suoi protagonisti, ma pochi sono dovuti, come in questa caso, ad autori che dell'ambiente cinematografico abbiano una conoscenza profonda.

Anita Loos, scrittrice e commediografa americana, è nata il 26 *aprile* 1903 *a Sisson (California) da Richard Beers Loos, umorista e produttore teatrale, e Minnie Ella Smith Loos.*

Anita debuttò con la compagnia teatrale del padre a 5 *anni: qualche tempo dopo il debutto recitava la parte del piccolo Lord Fauntleroy e fu*

protagonista del " *The Prince Chap* " *(un classico della letteratura infantile anglosassone), alle varie età, man mano che la commedia veniva ripresa, di sei, sette, dieci, e di dodici anni. Frequentò* l'high school *di San Diego, Calif., dove la sua famiglia si era trasferita quando ella aveva* 13 *anni. Oltre alla compagnia teatrale il padre si interessò anche alla produzione di film, che Anita ebbe modo di studiare così fin da bambina. Prima ancora della sua clamorosa fuga da casa per sposare un direttore di orchestra, ella scrisse le sue prime sceneggiature, una delle quali inviò alla Biograph Co., il cui indirizzo aveva letto su un involucro di un pacco capitatogli fra le mani. D. W. Griffith acquistò per* 15 *dollari l'una alcune di quelle sceneggiature, tra cui quella famosa di* " *The New York Hat* ", *nella quale i ruoli principali vennero affidati a Mary Pickford e a Lionel Barrymore. Per l'appunto il film è rimasto nella storia del cinema americano per aver segnato il passaggio di Mary Pikford da ruoli minori a ruoli di stella. Griffith rimase poi veramente sconcertato quando incontrò Anita Loos accompagnata dalla madre e seppe che quella ragazzina di sedici anni anche se sposata, era l'autrice dei suoi soggetti più forti e interessanti.*

A 12, *Anita Loos aveva vinto un premio letterario in un concorso scolastico, respingendo la sua prima ambizione di diventare un costruttore navale, e vinse poi premi messi in palio dall'*Evening Telegram *di New York con tale monotona regolarità, che quel giornale finì per darle uno stipendio fisso e assegnarle una colonna umoristica. Nel* 1919 *ella sposò John Emerson, un regista di Hollywood venuto a New York con Douglas Fairbanks in visita di piacere, e insieme prepararono quel* " *His Pictures in the Papers* " *che fu la prima satira sul mondo del cinema ed ebbe critiche favorevoli da* " *Forum* " *e da* " *Atlantic Monthly* ", *le più autorevoli riviste americane dell'epoca.*

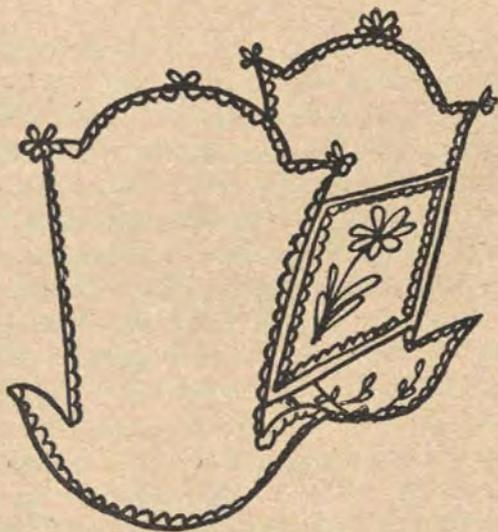
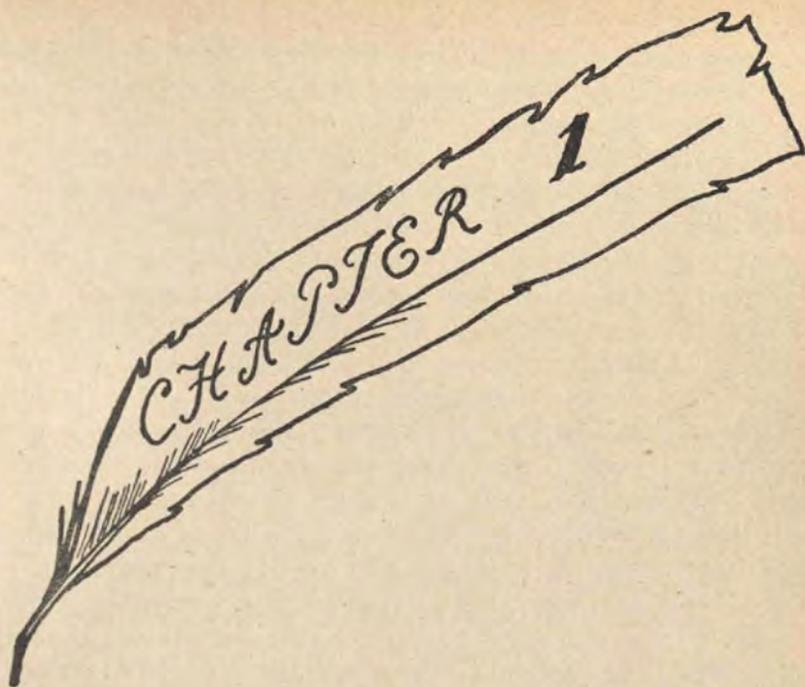
Dopo aver scritto sceneggiature per Griffith per 5 *anni, ne scrisse altre per Fairbanks per* 3 *anni e collaborò anche con Emerson a numerosi soggetti per Constance Talmadge. Per un certo periodo ebbero persino una propria produzione cinematografica: la John Emerson-Anita Loos Production. Attualmente essi lavorano più che altro per la M.G.M. a Culver City e possiedono una casa a Santa Monica, di fronte all'Oceano.*

Gentlemen Prefer Blondes (1925) *fu il primo libro della Loos e fu scritto per* Harper's Bazaar *in un periodo in cui il marito era gravemente malato. Questa allegra cronaca dei "roaring twenties" o "dell'era del jazz" riassume, secondo la Loos stessa, tutta la sua esperienza di Hollywood e dintorni. Ne furono vendute più di* 400.000 *copie alla sua uscita e fruttò alla sua autrice più di* 600.000 *dollari; fu tradotto in diciotto lingue. Una versione teatrale del libro, con June Walker nella parte di Lorelei Lee, fu data al Times Square di N. York nel* 1926 *e resse il cartellone per oltre un anno e mezzo. L'anno seguente la Loos fece un viaggio in Europa e si incontrò con H. G. Wells, il quale le disse di non scrivere un altro libro esclusivamente umoristico perchè il suo talento poteva dare di più. Invece* " *But Gentlemen only marry Brunettes* " (*del* 1928) *fu una continuazione molto divertente del libro precedente e doveva consolidare ancora la sua fama di scrittrice caustica e intelligente. Un altro libro* " *Happy Birthday* ", (*del* 1932) *non ebbe il successo dei primi due, nonostante fosse più maturo. Il*

suo quarto libro, " A Mouse is born " è uscito nel 1951 *ed è ancora una sottile, amara, incisiva satira di Hollywood ch'ella aveva già preso in giro nella sua sceneggiatura per Fairbanks. Le sue sceneggiature più note sono quelle di " The Read-Headed Woman ", " San Francisco " e " The Women " (Le Donne), che molti italiani ricorderanno se non altro per il numero di " stelle " che interpretarono quel film e per la spietata ironia che l'autrice riversava sul proprio sesso. Naturalmente ha scritto anche la sceneggiatura del film tratto dal suo famoso primo libro e diretto da Howard Hawks, con Marylin Monroe nella parte di Lorelei Lee, e Jane Russel, nel* 1953 *che si sta proiettando attualmente in Italia.*

Presentiamo il libro nella stessa veste e con le illustrazioni dell'originale, lasciando anche, per non perderle, l'indicazione in inglese del capitolo, che contribuiscono a metterne in risalto il gustoso spirito.

Ci corre l'obbligo di avvertire da ultimo che le difficoltà della traduzione sono state notevoli in quanto il libro non solo ha numerosi vocaboli di gergo, ma è scritto in forma volutamente sgrammaticata e in modo da creare giuochi di parole che non sempre si sono potuti rendere.

*

Quando qualcuno, la cui vita è intensa come una Grande Stella del Cinema, scopre che deve ritirarsi dallo schermo per alcuni mesi perchè il Momento più Importante della Vita sta per arrivare, allora sì che comincia a preoccuparsi sul serio per la gran perdita di tempo che quel Momento esige. Naturalmente tutti sanno che la cosa più grande della Maternità sono « I Sacrifici » ma ti viene un colpo quando si scopre che I Sacrifici cominciano tanto in anticipo.

Il primo, infatti, dovetti farlo quando fui costretta a sacrificare la parte di Mildred in *The road to Coney Island* perché il mio istruttore di cultura fisica, Dockie Davis, scoprì che aspettavo il nostro « Topino » (A Clyde e a me piace chiamarlo Topino perché la parola « topo » dà un'idea di bisessualità e qualsiasi sesso venga fuori va benissimo per tutti e due), ma in quel momento terribile Clyde mi fu di gran conforto perché mi ha detto di non dimenticarmi che col tempo il Pubblico dimenticherà *The road to Coney Island* ma il nostro « Topino » sarà la nostra gioia per sempre.

Poi l'altro grande sacrificio fu quando Dockie Davis mi disse che sarei dovuto restare in letto per tutta la durata del bambino anche se le mie condizioni fisiche sono eccezionali dato lo sforzo

fatto per accettare l'idea che la Maternità è una carriera ancora più grande che non quella di Grande Stella del Cinema. E il modo in cui venni all'importante decisione di « Carriera o Maternità? » é molto strano perché quando la mia carriera ebbe inizio e io cominciai a ricevere le lettere dei miei ammiratori, quelle lettere diventarono così assorbenti che non avrei mai pensato che sarebbe arrivato il giorno in cui me ne sarei stancata. Ma dopo un poco si scopre che gli ammiratori fanno una specie di ricatto perché le lettere dicono tutte invariabilmente la stessa cosa nella medesima identica maniera che consiste nel dire: « L'ho vista nel suo ultimo film e vi dico che siete meravigliosa ». E alcune di quelle lettere sono persino scritte su carte che qualche ammiratore ha strappato dalla carta che qualche droghiere ci ha involto dentro la roba da mangiare per cui quelle lettere non sono neppure molto appetitose. Perciò dopodiché una Stella ha ricevuto cinque o sei milioni di quelle lettere ammiratrici uno comincia a credere di essere meravigliosa davvero senza dover leggere tutte quelle lettere monotone.

Ma avere un « Topolino » non può mai essere monotono perché ogni giorno lo si può vestire differente specialmente con le centinaia di negozi per bambini che sono spuntati per tutta Hollywood da quando nel nostro ambiente i bambini sono nell'ordine del giorno sia per nascita diretta che per adozione.

Naturalmente Clyde e io si sarebbe potuto adottare il nostro « Topino » e io sarei potuto essere lo stesso la Stella di *The Road to Coney Island* ma io ho pensato che non avere un bambino personalmente è il peggior sistema per diventare madre. Oltracciò Clyde è uno degli esseri più fotogenici del mondo e io mi son chiesta perché non approfittare di un'occasione simile e far ereditare al bambino l'aspetto personale di Clyde?

Così quando mi misi a letto ad aspettar il nostro « Topino » io mi ordinai delle camicie da notte speciali disegnate appositamente dalla famosa disegnatrice di biancheria Jeul Park, che è la persona più vicina alle cose intime di tutta Hollywood più di chiunque altra. E siccome sono abbastanza artistica da disegnare tutte le mie cose da me ho detto a Jeul di ricamare tutto con piccoli non-ti-scordar-di-me e con i versi di « Dolce Mistero della Vita » (che fa: « Oh, Dolce Mistero della Vita finalmente sei giunto.... Ah.... finalmente ne ho scoperto tutto il significato ») perché, francamente, all'inizio ero molto emozionata sia per il mistero che per tutto il significato. Però dopo un pò di settimane a letto, con Clyde tutto il

giorno fuori a girare in stabilimento, anche una persona che ama i misteri principia a seccarsi di un mistero che si deve sopportare per tanto tempo, un giorno dopo l'altro e a letto perdipiù. Allora ho pensato di coltivare il mio tempo e cominciai a far venire a casa ogni giorno Michele, il mio parrucchiere, con uno dei fotografi del mio stabilimento, perchè fotografasse tutte le mie pettinature per ricordo del mio « Topino ».

E quando si dovette scegliere un fotografo che sapesse illuminarmi meglio a letto, saltò fuori che il migliore di tutti era Lester Cummings che tempo fa era stato anche uno che avevo sposato. Ma proprio mentre Lester cominciava a fare grandi cose scoprii che Clyde faceva controllare la casa tutto il giorno da un nuvolo di detettive mentre lui girava il film all'Universal. Perché Clyde non è mai riuscito a capire come Lester e io possiamo essere diventati tanto i migliori amici, ed era diventato tanto geloso dell'amicizia mia e di Lester che sebbene io avessi avuto altri mariti è sempre di Lester che Clyde è convinto di essere geloso. Tuttavia per me l'amicizia è sacra e riguardo a Lester io penso che un operatore che ti sa illuminare stando a letto deve essere semplicemente adorato.

Ebbene, dirò, non c'era alcuna ragione perché Clyde si preoccupasse di me e Lester perché tutto quello che accadeva nella mia camera era di un genere tale da far sbadigliare quei detettive fino alle lacrime. Per cui non avendo niente da fare in casa, quei detettive presero a spassarsela nella nostra depandance per gli ospiti scolandosi l'intera riserva di liquori e, una volta ubriachi, seducendo le cameriere e mettendole nei pasticci per cui, da ultimo, per amor di pace, dovetti mollare Lester.

Allora ebbi un'altra idea migliore che fu di telefonare a tutti gli stabilimenti dove avevo lavorato e farmi mandare tutte le fotografie delle mie caratterizzazioni in modo che « Topino » potrà guardarsele quando vorrà, in fila in un album, tramite gli anni.

Ma talvolta il Dorato Sole della California sulla mia coperta di taffetà mi venne talmente a noia che presi a pensare come sarebbe stato bello se Clyde e io avessimo fatto un viaggetto nell'Ovest, nel tragitto del quale avrei almeno potuto guardare dal finestrino il cambiamento di stagione, perciò una sera ne parlai a Clyde e con mia grande sorpresa lui mi disse perché non facevo il viaggetto da sola che lui mi avrebbe raggiunto dopo le visioni private del suo film, fra diversi mesi?

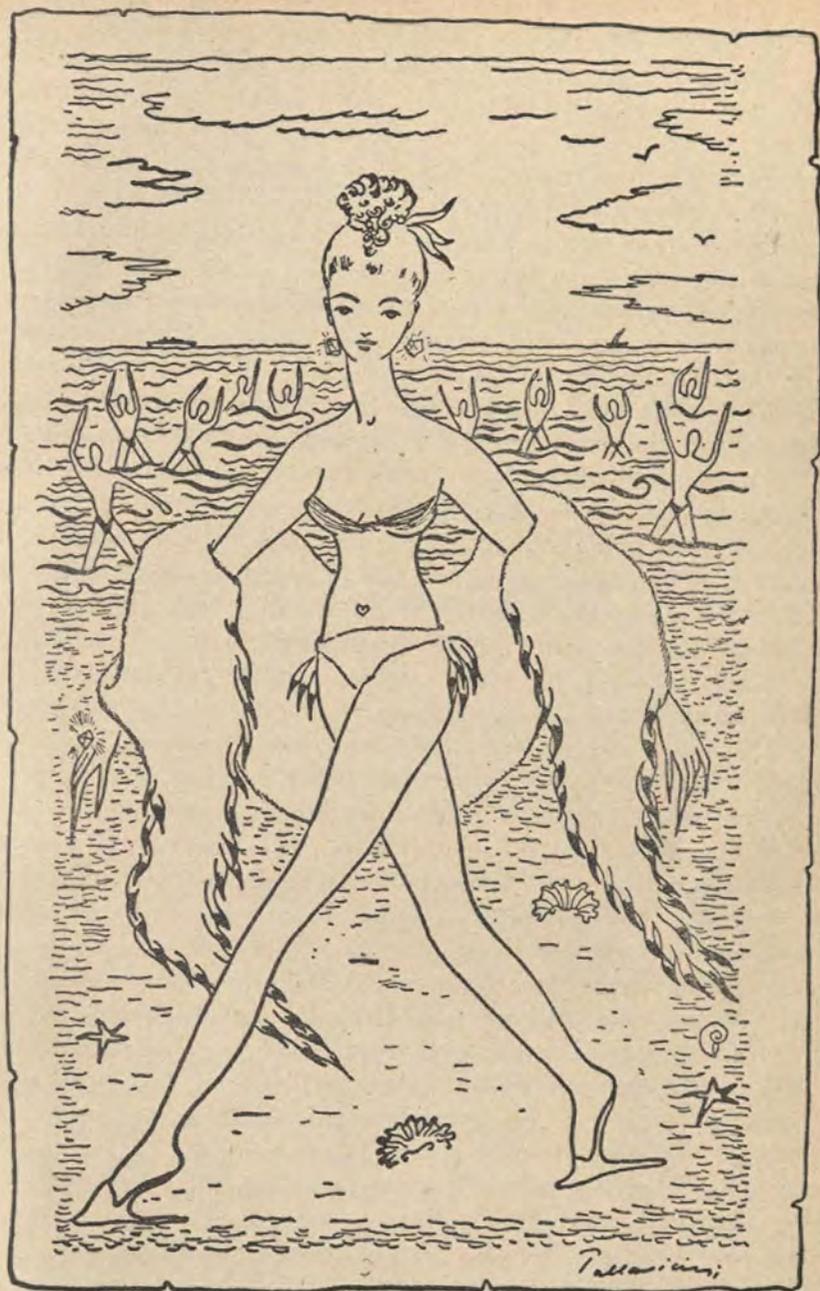
Allora decisi di preoccuparmi pensando al come Clyde poteva pensare di star separato da me nel periodo più sacro della nostra vita. Senza contare che questo era il momento ideale per conoscersi perché il nostro matrimonio era avvenuto così inaspettatamente che Clyde adora raccontare che lui, al fatto del matrimonio, non sapeva neppure di che colore erano i capelli con cui era nata in capo la sua mogliettina.

Stando a letto tutto il giorno, poi, cominciai ad essere ossessionata dallo spettro di quella nuova stella svedese che la Universal aveva importato dalla Svezia per la parte di Protagonista con Clyde, il quale è la mia unica ragione di vita. E io presi a chiedermi: « Che cosa accadrà se Inga Swansen si mette in testa che Clyde è l'unica ragione anche della *sua* vita? » Perchè noi Stelle del Cinema, dopo tutto, viviamo in un mondo di finzione.

Allora mi agitavo, mi rivoltavo, mi mangiavo lunghie e aspettavo che Clyde tornasse a casa ogni pomeriggio da Universal City per sentirmi dire che teneva ancora a me, per ora. Ma ogni giorno Clyde tornava a casa sempre più tardi e sempre più tardi e anche quando tornava a casa non sapeva far altro che gettarsi sul mio letto e raccontarmi i suoi guai. Il che mi portò soltanto a sospettare che Clyde cercava una spece di alibi per non toccare l'argomento del Nostro Grande Amore dell'uno per l'altro.

Secondo tutti ogni momento che Clyde passa in lavorazione è cruciale e nel film che girava allora l'alibi di Clyde era che, secondo lui, stava passando momenti ancora più cruciali del solito. Prima di tutto il suo regista non capiva un accidenti di Shakespeare perché usciva da un teatro di Londra chiamato Old Vik dove Clyde dice che era evidente che non avevano mai sentito parlare di come si distingue il profilo migliore di un attore. E quel regista non si preoccupava affatto se Clyde dava all'operatore il suo profilo migliore o peggiore e Clyde diceva: « Come se non fosse già abbastanza difficile far digerire il « Riccardo III » ai miei ammiratori, anche con il mio profilo migliore! » Perchè Clyde aveva avuto l'impressione fin dall'inizio che la sua parte non offriva alcuna

Tutti a Hollywood dicevano che la tua Mammina aveva tutti i requisiti richiesti per la parte principale del film The Road to Coney Island (*La strada per Coney Island*).

Pallavicini

possibilità di riuscita e Clyde non è di gusti difficili perché tutto quello che desidera in una parte è di essere adorabile.

Ma quello che rendeva le cose ancora più difficile era che tutte le notti le pillole sonnifere di Clyde rifiutavano di fare effetto. Allora per impedirmi di scoprire che lui non poteva dormire perché pensava a Inga Swansen lui fingeva di essere preoccupato della riuscita del suo profilo e quindi deviava continuamente fra il suo spogliatoio (dove poteva ammirare tutti i suoi profili in uno specchio a tre facce) e la stanza di soggiorno (dove si proiettava i medesimi in primo e primissimo piano con la nostra macchina da proiezione) e io non potevo far altro che starmene distesa e aspettare che funzionassero le pillole e pregare che Clyde non facesse finire la nostra luna di miele proprio ora che il miracolo della Maternità cominciava ad approfondire le nostre esperienze.

Potevo assopirmi soltanto quando lui veniva finalmente a letto e io me lo potevo tener stretto, ma alle sei di mattina faceva talmente baccano nell'alzarsi per andare a Universal City perché doveva truccarsi in modo particolare che includeva sia una gobba che una gamba più corta dell'altra che finiva collo svegliarmi sempre. E poi quando usciva di casa ogni mattina mi sembrava simbolico che non sarebbe mai più tornato a casa e io mi voltolavo e rivoltolavo nel letto tutto il santo giorno.

Comunque ieri mattina verso le undici il mio incaricato di affari, che è una specie di amministratore privato, venne a presentarmi i suoi omaggi. Le relazioni fra Morrie e me sono state sul tenero sin dal momento che lui ebbe il primo sospetto sul nostro « Topino » perché, per quello che lo riguarda con noi Stelle del Cinema, Morrie non ha nessuna simpatia per i bambini e lui dice che la cosa più disastrosa per un incaricato di affari è l'affare di dover continuamente tener d'occhio noi Stelle per quanto riguarda il caso in cui ne aspettiamo uno. E dice anche che non faceva a tempo a scoprire che anch'io mi trovavo in uno di quei casi che subito doveva cominciare a preoccuparsi di Gloria Trent agli stabilimenti Medalion. E se Gloria era ochei, lui non aveva manco il tempo di respirare di sollievo che doveva saltare in macchina e correre alla Republic a vedere a che punto era Enid Holbrook. E dopo Enid doveva andare da Bunny Ambrose alla 20th Century Fox e poi da Sylvia West alla Warner Bross e quando era arrivato lì doveva ricominciare a preoccuparsi di me in quel solito vecchio circolo vizioso che fa impazzire gli incaricati di affari di Holly-

wood. E Morrie ama dire che è una cosa ignobile per uno scapolo come lui di sprecare il suo tempo a tener d'occhio tante di noi ragazze e qualche volta si augura di finire su un'isola deserta dove non ci sia un solo calendario a perdita di vista. E adora lamentarsi che quando noi Stelle del Cinema conosciamo un dongiovanni con un bel paio di spalle o delle ciglia meravigliose non prevediamo mai né ci fermiamo a considerare il rischio per gli azionisti delle compagnie per cui lavoriamo, ma io rido e gli dico che è meglio non si provi nemmeno a sperare che il Pubblico pretenda quel tipo di Stella del Cinema che prevedono e considerano.

Così quando venne finalmente il momento di far sapere a Morrie che io ero colpevole del nostro « Topino » nessuna quantità di pillole sonnifere sembrò farmi del bene. Perché Morrie non aveva neppure dato il suo consenso al mio matrimonio con Clyde, tanto per cominciare, per cui sapevo quanto sarebbe stato seccato di sentire che ci sarebbe stato un altro legame fra me e Clyde che ci legasse ancora di più. E qualche volta ho il sospetto che, oltre alla sua efficienza come mio incaricato di affari, i suoi sentimenti per me siano anche un tantino personali perché Morrie non regola mai le mie faccende di affari con i suoi segretari ma se ne occupa sempre lui personalmente. Se io ho, per esempio, improvvisamente bisogno di un nuovo paio di mutandine elastiche da indossare a una prima di qualche nuovo film, non è mai la segretaria di Morrie, Hazel, che corre da Magnin a comprarla, ma è Morrie che pianta tutto lì e va a comprarle lui. Oppure ogni volta che non ricordo dove ho parcato la macchina è sempre Morrie che zompa nella sua e fa il giro di Hollywood, Beverly Hills, Westwood e persino Los Angeles, per trovarla. E una volta che piansi perchè Dockie Davis mi aveva prescritto di prendere un cucchiaio di olio di ricino, Morrie ne inghiottì uno anche lui per farmi vedere come dovevo fare. Perciò credo che una tale efficenza è quasi oltre i normali interessi persino di un incaricato di affari di una Stella del Cinema.

Dunque, allorchè dovetti dire a Morrie del nostro « Topino » decisi di non dirglielo durante un pranzo confidenziale da Romanoff come è abitudine di fare con gli incaricati di affari perché così tutto quello che vien detto lì dentro in confidenza diventa proprietà pubblica di tutti i Cronisti Mondani e di tutte le altre Stelle del Cinema che pranzano lì con i loro incaricati e della caterva di turisti che controllano ogni boccone che mettiamo in bocca. Quindi

decisi di andare nell'ufficio di Morrie dove i suoi strilli sarebbero stati una questione strettamente personale fra noi due.

Ma quel giorno che entrai nell'ufficio privato di Morrie ero anche più nervosa del giorno nel quale ricevetti la chiamata di andare nell'ufficio di Louis B. Mayer in persona e dovetti attraversare tutto quel patrimonio di tappeto che in questi ultimi tempi sta fra la porta e la sua scrivania.

Pertanto io pensai che la maniera meno violenta di comunicargli la notizia era di dire a Morrie che avevo deciso che il ruolo di Mildred in *The Road to Coney Island* non aveva le dimensioni abbastanza da aggiungere qualcosa alla mia statura di Stella. Ma al momento nel quale gli dissi che intendevo rifiutare la parte di Mildred lui indovinò la ragione e il suo colorito, che in verità è già scuro, cominciò a concentrarsi finchè divenne nero, e lui afferrò il calendario, per il quale si ricorda tutto, e prese a strapparlo in cento pezzi.

E da quel momento la voce di Morrie poteva essere sentita da Beverly Hills a Burbank che chiedeva perché? perché? di tutti i mariti che avevo a disposizione dovevo scegliere proprio Clyde Babcock per perpetrare nella posterità?

Ma ora non voglio stare a riferire tutti gli spiacevoli dettagli perché non c'è ragione di coinvolgere il nostro « Topino » in un linguaggio simile più del necessario e invece di avere un « Topino » farlo nascere gracchiante come un cacatoa.

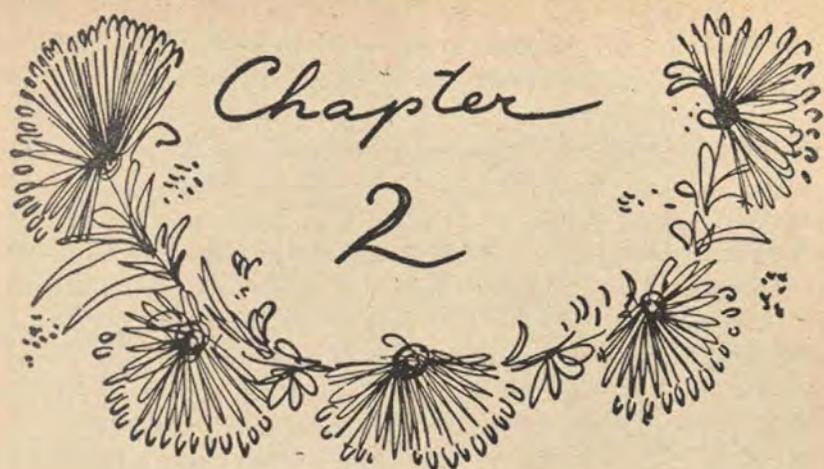
Da quel giorno in poi, dunque, Morrie ed io ci siamo rivolta la parola solo per dire « Ciao » l'un l'altro in modo da non attaccare litigio. Ma la mattina che venne a presentarmi i suoi omaggi mi sentivo così depressa che anche un litigio mi avrebbe fatto bene. E io non avrei cercato altro che di esasperare le mie emozioni e di dire a Morrie dei miei sospetti su Clyde e Inga solo che lui è capace di dire « Te l'avevo detto, io ! » in un tale infinito numero di varietà spiacevoli che me ne guardai bene.

Così dopo che ebbi parlato a Morrie del mio « Topo » dovetti lasciarlo sedere accanto al letto a fare osservazioni sinistre su quello che sarebbe successo agli incassi dei miei film mentre io stavo lontana dallo schermo per nove mesi. Allora non potei fare a meno di ricordargli che cosa accadde ai *miei* incassi nell'ultima combinazione che lui mi aveva combinato quando riunì me, un romanzo pissicologico, un regista suo amico (che beveva) e due sceneggiatori (che come sopra) in un bel pacchetto e lo vendette alla Republic

per cinquecentomila dollari perché successe che il regista e uno degli sceneggiatori non avevano capito un tubo di che cosa trattasse in definitiva il romanzo e l'altro sceneggiatore che era l'unico che aveva capito tutto dovette essere spedito in un sanatorio.

Bè, quando voglio rievocare il ricordo di quella combinazione di Morrie posso sempre chiudergli la bocca, ma ogni volta che uno riesce a chiudere la bocca a Morrie, lui ti pianta lì e ti lascia sola. Perciò questo è quanto fece con me quella mattina.

Ora, una famosa Stella del Cinema che viene piantata lì sola è più sola di quello che un'altra persona è mai stata in tutta la storia del mondo per via del contrasto fra il nostro ambiente normale ed il resto. E spesso mi trovo a pensare che se io sapessi resistere a restar sola non mi sarebbe mai capitato di trovarmi in questa situazione.

Ma quando le cose si mettono al peggio io provo a concentrarmi sulla religione di un amico mio che inventa *gags* per i film della mia stessa casa che si chiama Skip Norton. Lui è « Sempre In Unisono », che è poi una religione, così io provai a concentrarmi sul Grande Ordine Divino e a chiedere se l'Essere volesse per favore mostrarmi una maniera o l'altra di mettere le cose meglio a posto.

La mattina dopo, Madge, la mia segretaria e di Clyde, venne a chiedermi il mio autografo su alcuni assegni e quando lei attaccò, come al solito, a rimproverarmi che dovevo smettere di spendere denaro che, come al solito, appartiene allo zio Sam, io come al solito cambiai discorso perché ormai avevo qualcosa di definito di cui parlare. Perché starmene lì distesa a pensare a Inga Swansen così in contatto con Clyde tutto il giorno era quasi diventata una ossessione.

Inoltre non potevo rimettermi dal pensare che maledetto vantaggio aveva quella là ad essere svedese perché le svedesi sono bionde per nascita e Inga era anche nata con tali ciglia che noi poche Stelle che ancora rimaniamo, siamo costrette a comprarcele da Max Factor se le vogliamo e attaccarcele col mastice. Ma la cosa più tragica era che l'inglese di Inga è alquanto difettoso e quando una Stella non può parlare molto dà ancora più modo a Clyde di parlare di se stesso.

Dunque chiesi a Madge se aveva sentito dire se Inga aveva tutto quel fascino che in giro si diceva che avesse e Madge mi disse che il consenso è che Inga non ha che da alzare le sue ciglia su una persona, non importa di che sesso, per creargli un'emozione.

Bé, Madge fu così irritante che finalmente gli dissi dei detettive nella nostra depandance per gli ospiti e chiesi un suo consiglio se credeva che Clyde li avesse assunti per complimento al mio Sesso Appiglio o soltanto per una specie di vendetta contro di me onde tranquillizzare se stesso per qualcosa che non avrebbe dovuto fare.

Madge, però, disse che Clyde, sì, aveva certamente fatto qualche cosa che non avrebbe dovuto ma, d'altro canto, non poteva aver assunto lui il detettive perché in tal caso era lei che avrebbe dovuto aver firmato gli assegni di pagamento, cosa che non aveva ancora fatto. Piuttosto, mi chiese Madge, non c'era qualcun altro che avesse interesse a mettermi in imbarazzo? Ma io non avevo un'idea di chi potesse essere per cui divenni ancor più agitata e allora chiesi a Madge di sedersi e di farmi compagnia, però ogni volta che io cercavo di farmi fare compagnia da lei, quella trova sempre una scusa per squagliarsela e questa volta era che Clyde aveva bisogno di lei all'Universal per firmare autografi sulle fotografie degli ammiratori.

Prima che se la squagliasse, comunque, mi suggerì di leggere qualche libro così da tenere occupata la mente in qualche modo. E fu allora, come dice sempre Skip Norton, che il Divino Ordine mi venne in aiuto. Appena Madge se ne fu andata telefonai a un posto davanti al quale ero passata per anni in automobile quando andavo nei *night-clubs* dello Strip ma che mai mi ero sognata di entrarci, chiamato « Il Cantuccio del Lettore » e chiesi del Signor Lettore, ma scoprii che il Cantuccio era di un amore di ragazzo che si chiama Vernon invece, e che aiuta i clienti a scegliersi i libri e che mi disse per telefono che per anni aveva desiderato di conoscere « la Bell Huntriss » (che in francese vuol dire la bella Huntriss). Dissi allora a Vernon della mia decisione di mettermi a leggere e lui mi chiese: « Vuol leggere per divertimento, cara, o per migliorare la sua coltura? ». Io gli chiesi solo di non mandarmi libri con trame perché una persona che deve leggere tante trame per film quanto me raggiunge il punto in cui leggere ti può anche far venire i conati di vomito. Dissi poi a Vernon che aspettavo « Topino » e che già che c'ero potevo migliorare la coltura di tutti e due.

Vernon disse che avrebbe frugato ben bene fra i suoi scaffali e che avrebbe fatto un salto fino a casa coi libri. Allora lo invitai a far colazione con me seduto accanto al letto perché tanto avevo capito dal suo dialogo al telefono che Vernon non avrebbe mai preoccupato nessuno e tanto meno i detettive.

Bè, Vernon arrivò con un salto solo davvero e con una bracciata di libri che lévati e non avevamo neppure cominciato la nostre uova strapazzate che avevo già scoperto che Vernon aveva una coltura meravigliosa e aveva letto moltissimo così mi dispiaccue quando dovette tornare al lavoro e mi lasciò impreparata con tutti quei libri.

Dopo che Vernon se ne fu andato attaccai a leggere *La storia di Madame Curie,* quell'eminente polacca che ebbe una vita amorosa tanto straordinaria con suo marito e che riuscì anche a farsi interpretare da Greer Garson e scoprì il radio. Ma quando Dockie Davis venne a vedere come stavo quel pomeriggio mi ricordò che da allora in poi era stata scoperta l'Energia Atomica che è molto più importante, per cui tutte quelle pagine sul radio cessarono d'interessarmi e mi convinsi ancor di più che tutti i libri scritti fuori della cerchia di Hollvwood pongono sempre l'accento sul lato sbagliato di ogni cosa. Noi, a Hollywood, per esempio, sappiamo benissimo che quelli scienziati non fanno altro che fare una scoperta importante dopo l'altra migliorandole sempre, ma i sentimenti di Madame Curie per il proprio marito non potranno mai essere migliorati, e è perciò che quando facemmo il film sui due Curie mettemmo l'accento sul loro amore, dove avrebbe dovuto essere.

Poi lessi un libro intitolato *Waldon* di un uomo economico che viveva nei boschi mangiando radici di una pianta e che credeva molto divertente risparmiare denaro come per altri è lo spenderlo. E io mandai questo libro per scherzo a Morrie e dentro ci scrissi « Ti piacerebbe fare l'agente di questo Torò e prendere la tua percentuale in tronchi di pino? ».

Il libro seguente che lessi era di una tipa di origine russa che si chiamava Maria Baskirkseff e che condusse una vita amorosa tale che nessun Comitato di Censura avrebbe mai passato, e sono sicura che l'Ufficio Johnston sta ringraziando il cielo che la Baskirkseff l'abbia condotta anni fa prima che ne buttassero tutta la colpa su Hollywood.

Allora chiamai Vernon e gli dissi che già che stavo leggendo quel genere scandaloso di libri tanto valeva che me ne mandasse qualcuno che parlasse di Hollywood, ma Vernon mi disse che c'era una peluria enorme di libri approfondisti su Hollywood e perché non ne scrivevo uno io stessa? Io gli dissi che non potevo perché non ero sufficientemente colta doppodiché avevo appena fatta la terza elementare, ma Vernon mi spiegò che qualsiasi scrittore che abbia

fatto la terza elementare è già molto superiore alla mentalità e alla preparazione necessaria per spiegare il fenomeno di Hollywood.

Io risi e invitai Vernon a fare colazione con me, ma lui mi disse che non poteva lasciare solo il Cantuccio perché il suo connesso era malato con l'influenza e perciò decisi di comprare « Il Cantuccio del Lettore » in modo che Vernon potesse trascurarlo in piena tranquillità. Il negozio costava solo 30.000 dollari e devo dire che non avevo mai trovato nessun tipo d'uomo, compresi quelli che avevo sposato, a un prezzo tanto ragionevole per non parlare di tutti quei libri compresi nel prezzo. Ma quando chiamai Morrie per chiedergli l'assegno si scopre che devo al Governo seicentocinquantamila dollari di tasse arretrate dal tempo che avevo un altro amministratore più trascurato di Morrie. Io dico che si potrebbe mettere il Cantuccio tra le spese detrattibili dalle tasse anche arretrate perché io ho bisogno di leggere per documentazione ma Morrie disse che se dovevo leggere per documentarmi mi avrebbe mandato lui una Biografia sulla quale stava per comprare un'opzione perché sarebbe stata un buon film per il mio ritorno allo schermo.

Il libro era *La biografia di Susan B. Anthony* e la ragione per la quale lui pensava che la vita di Susanna avesse un Grande Tema era una scena in cui lei se ne va in giro per il corso di Rochester (provincia di New York) il giorno delle elezioni e dichiara a tutti che il governo degli Stati Uniti è una manica di farabutti e Morrie pensava che se gli sceneggiatori riuscivano a dargli una giusta enfasi, la scena si sarebbe potuto applicare al problema delle tasse. Allora lessi il libro e dire che ne fui entusiasta è dire poco perché frall'altro Susan B. era il primo ruolo che mi era stato proposto che non si basasse sul mio fascino personale e i costumi sarebbero stati così realistici che l'intero film avrebbe dovuto reggersi sulla mia recitazione.

Così quando telefonai a Morrie per dirgli quanto ero grata lui fu più cordiale di quanto lo era mai stato da quando il « Topolino » era venuto a mettersi fra noi e io ero così eccitata all'idea di aver qualcosa di definito al quale dedicarmi che chiamai uno dei miei sceneggiatori; che è una scrittrice famosa, e le chiesi se potrebbe fare subito un salto fino a casa mia.

Ma è qui che feci un errore. Perché infatti mi ero dimenticata di un litigio che avevamo avuto circa l'ultima sceneggiatura che lei aveva scritto per me in cui io dovevo recitare una scena

con un bambino attore che non solo aveva un dialogo molto peripatetico ma nel film era anche zoppetto. Ora qualsiasi Stella di Hollywood può dirvi che fatica già sia rubare le scene ai bambini attori sani, ma quando uno di loro è perfino zoppo sfido anche una Stella come Bette Davis, che sa recitare, a superare un ostacolo del genere.

Il litigio che ebbi con questa scrittrice era a proposito di una scena in cui dicevo « Addio per sempre » a questo zoppetto che mi ero rallevato da quando lo avevo pescato in un orfranotofio che lui era in fascie. E in questa scena il mio dialogo doveva dire allo zoppetto di essere coraggioso e di non piangere e il dialogo dello zoppetto era di dire « Ma posso piangere *dentro*, no? » per cui qualsiasi pubblico avrebbe subito cominciato ad inzuppare i fazzoletti di lacrime.

Era quindi naturale che andassi dal mio produttore, Bernie Kolz, a fargli sapere che la scrittrice aveva scritto un dialogo che non era nel personaggio di un bambino piccolo e che invece avrei dovuto dire io. E gli chiesi anche di dire a Miss Versham di riscrivere la mia parte e di fare fare la zoppetta a me e di ridare l'uso delle gambe al ragazzino.

Il mio suggerimento lasciò Bernie a bocca aperta e lui disse che era un'idea geniale perché fino allora gli zoppi nel cinema erano stati del tipo di Lon Chaney in *Il gobbo di Noter Dame* o di John Barry More quando recitò nell'aspetto repugnante del *Dr. Jakel e Mr. Hyde*, ma che avere una zoppa come me era un'idea rivoluzionaria perché avrebbe accentuato la attenzione dei pubblici sulle mie forme in una maniera che nessun Comitato di Censura avrebbe potuto a che ridirci. Bernie mandò dunque a chiamare Miss Versham e le ordinò di fare lo spostamento di zoppi che manco male la fece andare su tutte le furie.

Ma quello che fece continuare Edna Vaughn Versham ad andare su tutte le furie dopo che il film fu distribuito fu che gli incassi dettero ragione a me. Il film battè tutti i record degli incassi. E nella scena in cui avveniva il Miracolo e io riprendevo l'uso degli arti e mi alzavo dal letto per dar modo a George Raft di dire la sua tirata, i pubblici di tutto il globo civilizzato si agitarono sulle sedie come impazziti. (Il che prova che quando c'è da scegliere fra un bambino zoppo e una zoppa con Sesso Appiglio, il pubblico sa chi preferire).

Per tanto quando Miss Versham arrivò, io le dissi di Susan B. e di quanto ero eccitata dinanzi alla mia prima occasione di recitare un ruolo quasi intellettuale, ma Miss Versham prese a gettar acqua sulle mie abilità recitative col domandarmi se avevo mai tentato, per caso, di suonare la Quinta di Beethoven su un tamburello.

A me non piace essere inospitale ma siccome Miss Versham aveva cominciato lei ad essere scortese io le chiesi se una scrittrice che non era mai stata più vicina di quattro metri a un appassionato amatore dovesse poi scrivere appassionate scene d'amore come faceva lei. Lei mi chiese che cos'era che non andava nelle sue scene d'amore, eh? E io le dissi che erano troppo verbose.

Quindi Miss Versham decise che era meglio cambiare argomento e prese ad attaccare Hollywood come luogo dove si approfittava dell'irrealtà per distrarre le masse, ma io le ricordai che le masse, nei tempi di prima, dovevano inventarsi fantasmi irreali come Babbo Natale e Riccioli d'Oro da idealizzare e dunque non c'era più realtà nell'idealizzare persone che vivono e respirano veramente come Lana Turner e Humphrey Bogart e che perdipiù ne combinano di tutti i colori ogni momento?

Allora chiesi a Miss Versham perché dal momento che disapprovava tanto Hollywood non se ne tornasse nel suo Connecticut e cercasse di divertire il Pubblico scrivendo le sue idee Communistiche che lo fanno andare tanto in bestia e la sola risposta che lei trovò era che l'unica maniera di guadagnare abbastanza denaro per mantenere la sua vasta proprietà nel Connecticut era di lavorare a Hollywood. Per cui io le chiesi che cosa c'era mai di intellettuale o di Communistico in tutto cio?

Ma Miss Versham cominciò ad essere sarcastica e disse che la mia Susan B. sarebbe stato un grande successo probabilmente perché il Pubblico Cinematografico avrebbe confuso l'amore appassionato che Susan B. aveva avuto per la razza femminile con i dettagli intimi di una Stella che aveva avuto tanti amori quanti me.

Illustrazione a pag. 35.
Il primo ruolo serio recitato da Mammina aveva alcune diverse dimensioni causate dal fatto che interpretavo una zoppetta che era nata con il Sesso Appiglio.

Pallavicini

Io dissi a Miss Versham quanto si sbagliasse a insinuare che i miei sentimenti non sono sinceri solo perché ero passata da una delusione negli uomini dopo l'altra, perché in fondo al mio cuore ho sempre nutrito il sogno di poter raggiungere il mio Ideale che è una spece di combinazione di Clark Gable (per la Virilità) e Gary Cooper (perché Difficile a Conquistare) e Tyrone Power (per il Romanticismo) e Orson Welles (per il Genio) e Fred Astaire (per la scioltezza di Portamento) e Victor Mature (per essere un Bel Pezzo di Ragazzo) e James Cagney (per le Emozioni) e Charles Boyer (per l'Esperienza) e Darryl Zanuck (per il Potere) e José Iturbi (per la Conposizione Musicale) e Bing Crosby (per l'Accompagnamento Vocale) e Roy Rogers (per gli Eroismi) e Ben Hecht (per il Dialogo) e Errol Flyn (per i Colpi di Scena) e Inga Swansen (per la Varietà) e i Quattro Fratelli Marx (per far Quattro Risate, una per fratello).

Così Miss Versham disse che una tale Perla di Perfezione poteva solo esistere in qualche volgare sceneggiatura degna di Hollywood e fu qui che io le dissi quanto si sbagliava. Perché esiste proprio negli stabilimenti della Medalion ed è un Montatore che si chiama Jimmy McCoy.

E Jimmy è assai molto più importante di qualsiasi Stella dello stabilimento perchè ogni volta che noi Stelle esprimiamo qualcosa incorrettamente lui può prendere le sue brave forbicine e tagliarci fuori da una situazione al suo punto culminante che ogni reparto aveva lavorato come dannati per farlo riuscir bene e sostituirlo con un Inserto di cane, di bambino o di treno in una maniera che aumenta il Crescendo Drammatico e lascia noi Stelle senza il minimo appoggio. E ha imparato talmente tanto sulla recitazione che quando fa un'osservazione lui, il ritmo che ne esce fuori è perfetto. Niente meraviglia dunque che ogni nuovo regista che arriva allo stabilimento scopra subito Jimmy McCoy e gli offra di farne un grand'uomo, proprio lì, a Hollywood, ma Jimmy se la ride e dice che Walt Disney ha dimostrato che il miglior grand'uomo di tutta Hollywood è un topo.

E le sole ragazze che possono vantarsi di qualche successo con Jimmy sono le miriadi di segretarie e tutte e due le manicure. E ho anche detto a Miss Versham che la tragedia di noi Stelle è che facciamo sempre impressione su tutti gli uomini del mondo eccettuati quelli che vale la pena d'impressionare. Così quando ci ritroviamo con la prima ruga troppo profonda perché l'operatore riesca a to-

gliercela anche fotografandoci attraverso la tela da sacco, non ci resta che iscriverci come generici al Central Casting Office per la saltuaria paga di dieci dollari al giorno. E a quel punto lì tutte le conoscenze e le amicizie che abbiamo accumulato per anni e tenute di riserva sono già costrette anche loro a vivere con la carta di disoccupazione.

Bè, il sentire tante di quelle verità sulle Stelle del Cinema depresse talmente Miss Versham che la poveraccia se ne partì in stato di Como, che è quello che capita a chi si prova a buttar giù Hollywood con qualcuno come me che lo capisco veramente.

Ma appena se ne fu andata ricominciai a pensare a quei detettive e finii col pensare che l'unica persona che aveva potuto mandarli lì doveva essere stata la moglie di Lester e se è stata lei può darsi che mi sia difficile seguire le istruzioni di Dockie Davis che sono di aspettare il mio « Topino » in tutta quiete e serenità.

Bè, finalmente, la settimana scorsa le cose si misero al peggio. E domenica fu la giornata peggiore che Clyde mi abbia fatto passare dal giorno che ci sposammo, perchè lui dovette restare a casa tutto il giorno per non prendersi una laringite, dato che pioveva. Ed era così derubato dal pensiero di Inga Swansen che, non essendo un buon attore, ci se ne accorgeva da tutti i suoi sforzi che faceva per apparire disinvolto. Ma all'ora di andare a letto, infine, la pioggia cessò dandogli modo di trovare una scusa per uscire di casa e infatti mi disse che mi avrebbe forse usato maggior riguardo se avesse dormito nella sua camera per non disturbarmi con l'imparare tutto quel popò di roba di Shakespeare e con l'alzarsi all'alba per andare a San Fernando Valley a girarla.

Perciò mi dette un bacio e mi disse di non agitarmi tanto né di alzarmi né di andare a trovarlo in camera perché il piccolo nucleo della nostra futura vita familiare in comune avrebbe potuto soffrirne.

Bè, siccome non volevo far sapere a Topo che ci stavano trascurando, presi doppia dose di pillole sonnifere, ma ogni volta che cominciavo ad assopirmi, vedevo Clyde diminuire, in dissolvenza di chiusura finché non era un puntino in lontananza e il nostro Topo squittiva « Babbino... babbino... babbino! » finché non davo un sussultone e mi svegliavo.

Ma a un certo punto mi alzai da letto e andai in punta di piedi nella camera di Clyde per vedere se caso mai gli avessi fatto torto, ma evidentemente no, perché Clyde non si era dato neppure il disturbo di sfare il proprio letto. Allora, in punta di piedi tornai in camera mia ma non riuscii a riprendere sonno e verso il mattino cominciai a domandarmi se la fabbrica delle pillole sonnifere non potesse far qualcosa per migliorarle.

Tuttavia con una interurbana chiamai Bunny Ambrose che era a Sun Valley in esterni e le chiesi che marca di pillole le aveva consigliato il suo dottore e lei mi disse che le sue gliele faceva avere un trombettista di jazz con una gamba sola che si chiamava Gimpy Delane e che funzionavano a meraviglia e per di più non ti doventavano un'abitudine perché Gimpy le adopra da dieci anni e non si sarebbe mai sognato di farne senza. E Bunny mi disse che me ne avrebbe mandata qualcuna per via aerea. Io però cominciai a pensarci su e decisi infine di non prenderle perchè dieci anni possono anche non essere un'abitudine all'età di Gimpy Delane ma sono certo un periodo lungo nella vita di un bambino non ancora nato.

Allora chiamai Gloria Trent e lei disse che le sue funzionavano benissimo, solo che si scoprì che anche lei adopera le Dockie Davis. E quando telefonai a Sylvia West lei mi disse che le sue erano molto soddisfacenti, ma che via via aveva dovuto aumentare la dose fino al punto che ora deve praticamente farne un vero e proprio pasto tutte le sere prima di andare a letto. M io ho detto a Sylvia che non fa niente bene al mio « Topino » farlo dormire con uno stomaco pieno e tutte e due ridemmo come matte e io riattaccai.

Quanduncue, per occupare la mente con qualcosa di più costruttivo, ripresi *Susan B. Anthony* e cominciai a pensare a una concezione del personaggio che potesse provare anche a Jimmy McCoy rinchiuso nella sua sala-montaggio, che io so recitare veramente. Ma qundo la cameriera mi portò il vassoio della colazione con il giornale già aperto, come il solito, sulla colonna di Louella, la prima cosa che vedo è un titolo che la *Biografia di Susan B. Anthony* è stata comprata da Sam Goldwyn che ha intenzione d'importare Helen Hayes a Hollywood da Broadway per rappresentare il mio ruolo.

Mentre me ne giacevo là, mordendo il guanciale per non farmi prendere dall'isterismi in modo da proteggere il mio « Topino », il telefono trillò. Era Clyde, il quale chiamava per dirmi che non era venuto a trovarmi in camera in pigiama quando si era alzato all'alba

perché aveva avuto timore di svegliarmi. Ma che non mi agitassi e che l'aspettassi a casa per quando ci sarebbe venuto perché aveva scoperto che Beverly Hills non era l'ambiente addetto per studiare Shakespeare e che perciò, d'orinpoi, l'avrebbe studiato in un alberghetto di campagna sul San Fernando Boulevard.

Bè, io mi limitai a essere d'accordo con lui che era una buona idea perché avevo imparato da tempo che Clyde si sente ferito nei suoi sentimenti di auto-sicurezza se si accorge che io so benissimo che cosa sta tramando e quindi telefonai a Dockie che venisse a darmi qualcosa per chetarmi i nervi. Mentre lo aspettavo doventavo sempre più nervosa e siccome non volevo chiamare le cameriere e neppure il maggiordomo perché i loro unici contatti sono con Madge che li assume e licenzia ogni settimana o giù di lì, e a me non è mai piaciuto far confidenza con degli estranei assoluti, finii col telefonare a casa di Lester e correre il rischio che sua moglie rispondesse al telefono, ma quando ebbi la comunicazione, il loro maggiordomo mi annunciò che tanto Lester quanto sua moglie erano al commissariato di polizia di Los Angeles, e siccome in quel momento stava arrivando Dockie, riattaccai senza chiedergli che cosa diavolo ci facessero là.

Dunque Dockie mi fece un'innezione che chetò i miei nervi e poi mi chiese se per caso non avessi qualche altra cosa per il cervello che lui non immaginava. Io mi abbandonai un pò e gli dissi tutto di Clyde ed Inga.

Allora Dockie disse che una delle principali difficoltà per un ostetrico nella Capitale del Cinema è di cercare di tener su la morale di noi Madri Cinematografiche che aspettiamo un bambino perché siamo state talmente abituate alle graziose e calde scene di maternità che ci fanno fare sul lavoro, che quando siamo costrette a trasferire le stesse scenette nelle vostre Vite Private generalmente scopriamo di trovarci nel bel mezzo di una Guerra Fredda con qualche marito tipo Clyde o, all'opposto, con qualcuno come Artie Shaw o Errol Flynn, che sono un pò troppo scalmanati per essere maneggiati a dovere.

Bè, finalmente Dockie se ne andò e per tenere su la mia morale presi *L'Examiner* per dargli un'occhiata e subito scoprii la ragione per la quale Lester e sua moglie erano finiti al commissariato di polizia. Su un titolo a tutta pagina il giornale diceva che la piccola Linda Carter (che è la figlia della moglie annuale di Le-

ster, avuta da uno dei precedenti mariti di lei) era stata rapita alla improvvisa età di 14 anni.

Devo dire che le vite di noi Stelle del Cinema sono così piene di cataclismi che ci troviamo sempre sull'orlo di qualche terribile accidenti, ma con questo io resto stupita lo stesso ogni volta che l'accidenti accade. Questa volta, almeno, l'innezione di Dockie mi aveva dato un pò di otturamento e ricevetti il colpo con minor violenza.

Perciò mentre me ne stavo distesa a chiedermi che cosa potevo fare di carino per la madre di Linda per vendicarmi dell'amicizia che il suo marito di adesso mi aveva mostrato fin dacché lui e io eravamo divorziati, fui molto meravigliata a vedere Lester emergere dalla porta. Dapprincipio pensai che fosse una pura e semplice allucinazione, ma poi si dette il caso che fosse veramente Lester in persona.

Quando gli chiesi com'è che non si trovava con sua moglie a quell'ora, Lester mi disse che lei era a casa con Linda la quale era stata ritrovata sana e salva mentre guidava la propria macchina sulla strada per il Messico. Perché il rapimento era stato un falso allarme, uno spavento terribile, mentre invece Linda era scomparsa perchè voleva scapparsene da Hollywood.

Poi Lester mi disse che si era precipitato da me perché aveva pensato che fossi veramente in un guaio dato che non gli avevo mai telefonato a casa sua prima, per via del temperamento geloso e violento di Gracie. Allora io ho spiegato a Lester che mi erano venuti l'isterismi per la paura di perdere il mio « Topo » e gli avevo telefonato senza neppure saper cosa stassi facendo. Così Lester si sedette sul letto, nella più pura delle amicizie, e volle avvertirmi dei pericoli della Maternità in un ambiente così contro verso come quello in cui viviamo noi Stelle del Cinema. E mi raccontò come Linda fosse stata sempre un problema. Sua madre era stata pazza di lei fin da quando era nata fino al punto che si precipitava a casa dallo stabilimento senza neppure togliersi il trucco. Ma quando la bambina ebbe alcuni mesi, le venivano le convulsioni ogni volta

La concezione della tua Mammina in The Woman in Black (*La donna in nero*) *portò il Sesso nella vita della gente quotidiana e normale di tutto il mondo civile.*

che la Gracie arrivava a casa: la piccola Linda alzava la testina, e dato uno sguardo alla madre cominciava a urlare come se la scannassero. Perciò infine Gracie dovette andare dallo Pissichiatra per scoprire che cos'era che non andava.

Bè, lo Pissichiatra scoprì che il guaio era causato dal fatto che Gracie arrivava a casa ogni giorno truccata e vestita da Eroina della Guerra Civile e il giorno dopo, magari, vestita e truccata da coniglio e quindi le ordinò di smettere di cambiare sempre personaggio davanti alla povera bimba e di tornare a casa tutti i giorni nello stesso ruolo.

Così da allora quando Gracie finiva il suo lavoro si metteva un paio di deliziosi calzonicini corti e Linda finì per convincersi che sua Madre avesse la sua stessa età. E finacché Linda non andò a scuola, tutte e due erano solite giuocare assieme come due bimbine.

Appena Linda prese ad andare a scuola, però, la poverina cominciò a sentire parlare della notorietà di donna sessuale che sua madre aveva nei film e di tutta la pubblicità che le facevano in quel senso, il che, francamente, la confuse un pò. Allora Gracie cercò di spiegarle e le dissi che il suo Sesso Appiglio era altamente strombettato ai quattro venti dal Reparto Pubblicità dello Stabilimento e che in fondo esisteva soltanto nell'idea di diversi milioni di suoi ammiratori che l'adoravano ancor di più appunto per esso.

Tuttavia sembra che Gracie avesse interpretato male tutta la faccenda perché la cosa che feriva Linda nella sua sensibilità era che tutti i giorni all'ora di ricreazione i bambini della scuola si riunivano in un'angolo e cantavano una canzoncina che uno di loro aveva composto e che faceva:

Gracie Kay è volgare
Gracie Kay è volgare
La madre di Linda è volgare
Sì... sì... sì...

Bè, Lester disse che nemmeno il loro Pissichiatra era riuscito a trovare la risposta di una madre, sia pure di Hollywood, alla rettifica di essere volgare e aveva detto a Gracie di mandare subito Linda in un'altra scuola. E poiché il vero padre di Linda usciva da una famiglia aristocratica di Pasadena, Gracie potè farla accettare da un collegio di Pasadena molto esclusivo.

Così il giorno prima che Linda entrasse nel nuovo istituto Gracie la mandò in un salone di bellezza a farle schiarire i capelli, a farsi fare una permanente nuova e tingere lunghie di una tinta

appena allora inventata da Max Factor. E il giorno dopo Gracie vestì Linda del suo miglior vestito da cocktail-party e le raccomandò di ricordarsi di essere bene educata e di approfittare di ogni occasione che le consentisse di fare delle riverenze. Sì, perchè Gracie aveva imparato a Linda a fare delle riverenze che erano praticamente dei salaam.

Purtroppo quella mattina Gracie non poteva accompagnare Linda a scuola perché era ingolfata fino al collo in una importante sequenza di Bee-bop del suo film, ma per consolarla le comprò una deliziosa Cadillac sportiva cromata e Linda partì sola e contenta.

Fu così che prima ancora di entrare ufficialmente nell'istituto Linda era riuscita a violentare l'intero regolamento della scuola che proibiva alle ragazze i capelli platino, le permanenti, lunghie smaltate, i vestiti da cocktail- party in classe e i mezzi di trasporto vistosi. Inoltre, non appena Linda entrò nell'ufficio della direzione non solo s'inchinò profondamente alla Direttrice ma, seguendo i consigli della madre, afferrò al balzo l'occasione di fare una reverenza anche al barbonicino preferito della medesima.

Linda si rese subito conto che qualcosa non aveva funzionato nell'istante stesso in cui la Direttrice le disse che loro avevano improvvisamente scoperto di non avere più posti liberi in modo che ora dovevano annullare la sua iscrizione e rispedirla a casa. Ma la povera Linda non poteva sopportare di essere umiliata ancora e uscita dall'ufficio della direzione col cuore in pezzi era salita nella sua Cadillac e si era avviata verso il Messico decisa a lasciare Hollywood per sempre.

Mentre le lacrime scorrevano lungo le guance di Mammina intenerita par la piccola Linda, il telefono suonò e quando alzai il ricevitore sentii la voce di Gracie che chiedeva rabbiosamente di suo marito. Bè, i camerieri a Hollywood rispondono sempre alle mogli che i mariti non sono lì perciò da ultimo Gracie riattaccò. E Lester prese a domandarsi come diavolo avesse fatto Gracie a sapere dov'era e anche a preoccuparsi non poco che il ritorno a casa di Linda sarebbe stato rovinato da una sfuriata di gelosia. Prima di andarsene, comunque, Lester disse a Mammina di non prendersela nel caso fosse successo qualcosa al mio Topino perché forse un giorno avrei potuto scoprire che era meglio non ne avessi mai avuto uno.

Io non dissi niente per non contradirlo ma quando se ne andò cominciai a chiedermi se non avesse per caso ragione, perché cosa posso dare al mio Topo, dopo tutto, al di fuori di un padre assente e di un conto enorme di Tasse Arretrate?

Poi per tutto il giorno pensai alla piccola Linda Carter e a come veramente tutti siano ingiusti verso Hollywood. Perchè sono sicura che nessuno della famiglia di suo padre ha mai violentato i regolamenti contro i cosmetici in quella scuola snob di Pasadena ma è certo che hanno violentato parecchie regole del Governo degli Stati Uniti quando si rifiutarono di andare in prigione per aver fatto un sacco di soldi durante un famoso scandalo di petroli.

E allora, pian pianino, mi sono resa conto che potevo fare qualcosa di veramente vitale per il mio Topo, e cioè che mentre me ne sto sdraiata qui tutto il giorno, posso scrivere un libro che spieghi a tutto il mondo la verità su noi Stelle del Cinema, in modo che a qualunque altezza riesca a salire il mio Topo nella Scala Sociale, o quantunque sia l'educazione che assorbirà, il libro della sua Mammina lo renderà orgoglioso di Hollywood e di me. E prima che mi addormentassi ero diventata talmente ottimista che non me ne fregò nulla che le pillole di Dockie funzionassero o no.

Questa mattina, poi, l'unica cosa che mi ha impedito di iniziare il libro alle nove era la qualsiasi mancanza di una matita in tutta la casa. Tanto che dovetti telefonare a Vernon per dirgli che dopo tutto avrei eseguito il suo consiglio di scrivere un libro che avrebbe cambiato le opinioni contrarie di tutti su Hollywood in modo da renderlo un luogo più comprensivo per allevarci il mio Topo. Vernon ne fu così deliziato che mi disse che mi avrebbe portato matite e carta immediatamente.

Bè, mentre aspettavo che arrivasse la cancelleria, mi misi a sognare ad occhi aperti sul mio Topo più di quello che non abbia fatto dalla notte in quel rifugio sulla Bear Mountain, quando suggerii a Clyde l'idea di diventare genitori. Perchè in quel periodo io lavoravo in un film molto importante dove avevo un ruolo pieno di sesso che avrebbe dovuto oscurare la Claudette Colbert di *Accadde una notte* e Clyde recitava il ruolo di un tipo rude che voleva soltanto che sua moglie fosse più donna. Perciò Clyde era pazzamente innammorato di me come io ero pazzamente innamorata di lui e l'idea di un Piccolo da perpetuare sembrava ostinata a durare per sempre. Ma!... Succede sempre così.

Dopo un pò, infine, Vernon arrivò con una scatola di matite e dei grandi quaderni gialli e diversi libri che, aveva pensato lui, potevano darmi dei suggerimenti sul come farcela. Ed io ero così eccitata all'idea che non provai neppure uno strizzo al cuore quando mi disse:

« Bè, ora devo proprio scappare perché devo scovare venti copie di *Súsan B. Anthony* per Sam Goldwyn ».

Perché non solo mi ero scordata del mio dolore per aver perso la parte di Susan B., ma mi ero scordata anche dell'atroce scordanza di Clyde nei nostri riguardi.

Ma appena Vernon mi lasciò presi una matita e tentai di decidere come cominciare, la quale sembra sia la cosa più difficile per iniziare un libro. Tuttavia quando ebbi data un'occhiata a un paio di libri che Vernon mi aveva portato (che sono entrambi intitolati *Vita e lettere*) ebbi l'aspirazione di scrivere il mio libro sottoforma di lettere di una Madre al suo piccolo Topo ancora innato.

(continua)